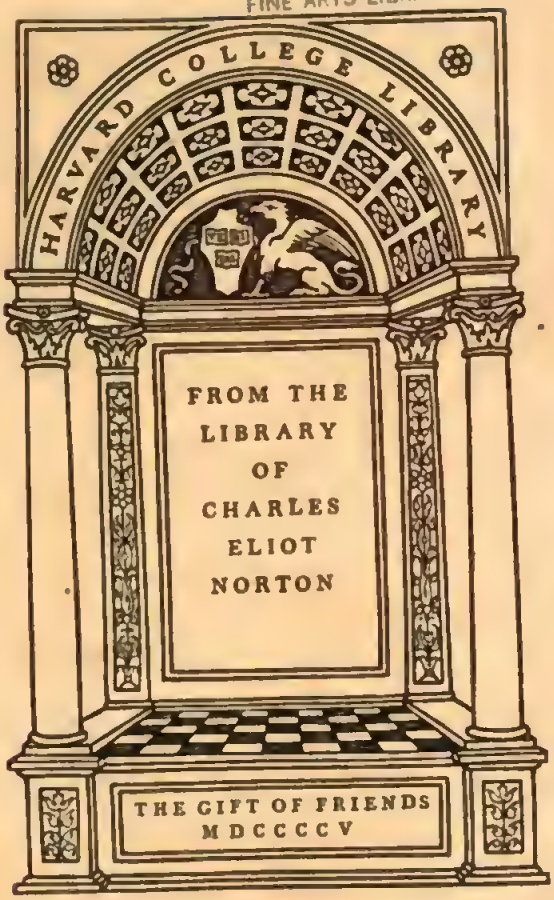
Raffael und Michelangelo

Anton Springer

TA 3880.3

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY



From the
Fine Arts Library
Fogg Art Museum
Harvard University

Digitized by Google

Federzeichnung von Rafael: Entwurf zur Madonna del duca di Terranuova.

RAFFAEL

UND

MICHELANGELO.

Digitized by Google

RAFFAEL

UND

MICHELANGELO

VON

ANTON SPRINGER.

SONDERABDRUCK AUS: KUNST UND KÜNSTLER DES MITTELALTERS UND DER NEUZEIT, HERAUSGEGEBEN VON ROBERT DOHME.

MIT ILLUSTRATIONEN.

LEIPZIG,
VERLAG VON E. A. SEEMANN.
1878.

Digitized by Google

Harvard College Library
Norton Collection
Dec. 3, 1907

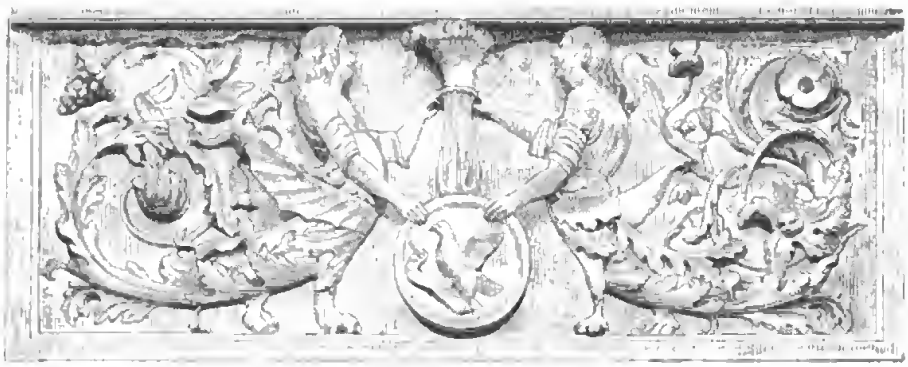
FA3880.39

Fumigated HCL 5/83

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Digitized by Google



VORREDE.

Auch die Wiſſenſchaft liebt zuweilen zu träumen und begehrt von Zeit zu Zeit die Hilfe der befreundeten Phantaſie für die Bilder, in welchen ſie die von ihr geahnte Welt ſchildert oder mit lockenden Zügen die eigene wünſchenswerthe Geſtalt zeichnet. Groſsartige Träume der Naturwiſſenſchaft ergänzen die wache Erkenntniſs und gewähren freigebig, was dieſe vielfach verſagt. Sie laſſen in unendliche Tiefen der geſchaffenen Welt blicken und erzählen uns von dem Grunde der Dinge und dem Ziele des Daſeins. Einen ſo kühnen Aufſchwung wagt die hiſtoriſche Phantaſie nicht. Seitdem Naturforſcher mit Vorliebe philoſophieren, werben Hiſtoriker deſto eifriger um den Ruhm exacter Forſchung. Doch verzichtet die hiſtoriſche Wiſſenſchaft deſshalb nicht vollſtändig auf das Entwerfen von Phantaſiebildern: nur wählt ſie zum Gegenſtande derſelben ihr eigenes ideales Weſen. Sie träumt von künftigen Zeiten, in welchen alle Mühſal erwägender kritiſcher Forſchung beendigt, jeder wichtige Zweifel gelöſt, jede Ungewiſsheit über das vergangene Leben gehoben ſein wird. Die Erzählung umkleidet dann ein reizender naiver Schein, die Ereigniſſe werden einfach, klar und durchſichtig, ſo wie ſich dieſelben entwickelt haben müſſen, geſchildert, die ganze Wahrheit, von keinen kritiſchen Grübeleien belaſtet, lebendig, in verklärter Form, mit dramatiſcher Wirkung ausgeſprochen. Dieſes

Ideal der Geſchichtsſchreibung, ihren Anfängen nicht unähnlich, nur daſs jetzt mit künſtleriſchen Mitteln erreicht wird, was damals in unmittelbar naiver Weiſe geſchah, ſteht noch in weiter Ferne. Die richtige Feſtſtellung des Inhaltes, die kritiſche Forſchung nehmen gegenwärtig die Kräfte des Hiſtorikers vorwiegend in Anſpruch. Auch in dieſer Schrift muſste kritiſchen Erörterungen noch ein weiter Raum gegönnt werden, in der ſtillen Hoffnung, daſs ſie wenigſtens in einzelnen Fällen zu einer ſicheren Entſcheidung führten und ſpäteren Schriftſtellern ihre Wiederholung erſpart bleibt.

Verwehren innere ſachliche Gründe, das Ideal einer hiſtoriſchen Erzählung ſchon jetzt rein zu verkörpern, ſo ſtellen ſich äuſsere Rückſichten dem beſonderen Ziele hemmend in den Weg, welches allen Künſtlerbiographen vorſchwebt, namentlich aber von dem Biographen Raffael's verfolgt werden ſoll. Wie ganz anders hell wird vielleicht ſchon dem nächſten Geſchlechte Raffael's künſtleriſche Perſönlichkeit entgegentreten! Nicht das Wort wie jetzt, ſondern das Bild wird bei ſeiner Schilderung die Hauptrolle ſpielen, den illuſtrirten Text ein Bilderatlas mit begleitendem Texte erſetzen. Wäre es möglich geweſen, zunächſt für jeden Abſchnitt in Raffael's Entwickelung alle freien Studien, welche ſeine Richtung und ſeine Ziele offenbaren, zuſammenzuſtellen, ſodann die in die rechte Reihe und Ordnung gebrachten Werke ſtets in ihrem organiſchen Wachsthum von der erſten flüchtigen Skizze bis zur Vollendung vor die Augen zu bringen, wie viel reicher und tiefer würde ſich die Erkenntniſs ſeiner künſtleriſchen Natur geſtalten, wie viel deutlicher der ganze Entwickelungsproceſs erſcheinen! Zur Stunde muſs auf die vollſtändige Durchführung dieſes Planes noch verzichtet werden. Die reproducirenden Künſte und Fertigkeiten haben nach mehreren Seiten hin einen höheren Grad der Ausbildung zu erringen, ehe der Kunſthiſtoriker in ihren Werken den beſten Ausdruck ſeiner Gedanken und die ſicherſte Beſtätigung ſeines Urtheiles findet. Finden wird er ſie einmal. Dafür bürgt der Weg, welchen die Kunſtgeſchichte bisher eingeſchlagen.

Ein Vierteljahrhundert iſt gerade vergangen, ſeitdem ich meine Studien über die groſsen Meiſter Italiens auch Anderen mitzutheilen anfieng. Meine erſte öffentliche Vorleſung an der Bonner Univerſität war Raffael gewidmet, ihr folgte bald die monographiſche Schilderung Michelangelo's. Wie dürftig war es damals noch mit dem Anſchauungsapparate beſtellt, wie ſchwierig die Löſung der Aufgabe, die

Digitized by Google

Zuhörer aus dem äſthetiſchen Vorſtellungskreiſe in die hiſtoriſche Gedankenwelt hinüberzuleiten! Die Vorführung der Abbildungen vollendeter Werke, die genaue, auf dem Studium der Originale (nur die Madrider und Petersburger Sammlungen kenne ich auch jetzt noch nicht aus eigener Anſchauung) beruhende Beſchreibung derſelben genügten dazu nicht. Man lernte den Stil, die Frucht der Entwickelung und die zur Fertigkeit ausgebildeten Eigenſchaften des Meiſters kennen, aber nicht die Geſetze begreifen, welche ſeine perſönliche Entwickelung bedingten und der Entſtehung der Einzelwerke vorſtehen. Erſt als der unendlich reiche Schatz von Handzeichnungen und Skizzen, bis dahin in den Sammlungen vergraben und ſchwer zugänglich, durch die Photographie gehoben wurde, konnte die hiſtoriſch-genetiſche Methode nachdrücklich betont und der Kunſtgeſchichte eine tiefere wiſſenſchaftliche Grundlage gegeben werden. Aehnlich wie der Gebrauch des Mikroſkops die äuſſerliche Naturbeſchreibung in eine organiſche Naturgeſchichte verwandelte, ſo hat das Heranziehen der Handzeichnungen zum Studium der neueren Kunſtgeſchichte erſt erfüllt, was der Namen verheiſst, und die letztere zu einer wahrhaft hiſtoriſchen Disciplin erhoben.

Die Frage, aus welchen Gründen die wiſſenſchaftliche Ausnützung der Handzeichnungen früher nicht ſtattfand, da dieſe doch nicht in unſeren Tagen entdeckt wurden, iſt leicht beantwortet. Es muſs die Möglichkeit gegeben ſein, die Handzeichnungen in jedem Augenblicke zur Hand zu haben, ſie ſtets vergleichen und unter den verſchiedenſten Geſichtspunkten immer wieder neu ordnen zu können. Dann erſt laſſen ſie ſich für den wiſſenſchaftlichen Dienſt verwenden. Dieſe Möglichkeit gewähren aber erſt die Facſimiledrucke der Photographie. Ein erlauchter Fürſt, gleich hoch ſtehend und unvergeſslich durch ſeine politiſchen Tugenden wie durch ſeine Kunſtliebe und Kunſtpflege, faſste der Erſte den Gedanken, die kunſthiſtoriſchen Studien auf dieſe neuen Hilfsmittel zu gründen und führte ihn in glänzendſter Weiſe aus. Prinz Albert von England lieſs in der Bibliothek zu Windſor das ganze Werk Raffael's in Kupferſtichen und Photographien, wohl geordnet, jedes Gemälde von den dazu gehörigen Skizzen und Studien begleitet, aufſtellen und ſchuf auf dieſe Art ein unvergleichlich treues und vollſtändiges Bild von Raffael's Wirkſamkeit und Entwicklung. Nach dieſem Muſter muſste jeder Kunſthiſtoriker fortan ſich richten, auf dieſem Wege weiter zu ſchreiten verſuchen. So habe ich es lange Jahre in meinen

Vorlefungen gethan, und ohne Zagen ſpreche ich jetzt die gleichen Ueberzeugungen auch in literariſcher Form aus. Kein Zweifel, daſs die von mir empfohlene Methode und der von mir eingeſchlagene Weg zum Ziele führen; fraglich kann nur ſein, ob ich auch ſtets den rechten Weg geſehen und dauernd verfolgt habe. Dieſes mögen die Stimmen Berufener entſcheiden.

Leipzig im Auguſt 1878.

Anton Springer.

INHALTSVERZEICHNISS.

ERSTES BUCH.

Bis zum Tode Julius' II.

I. Michelangelo's Jugend. Einleitung 3. — Das Quattrocento 4. — Florenz und Rom 5. — Michelangelo's Familie 7. — Kunſtanfänge Michelangelo's 8. — Michelangelo und die Medici 9. — Die Faunmaske 10. — Die Madonna an der Treppe 10. — Der Centaurenkampf 11. — Michelangelo in Bologna 12. — Michelangelo in Rom 12. — Der geflügelte Amor 15. — Pietà 15. — Bacchus 18. — Cupido 19. — Michelangelo's Heimkehr nach Florenz 20. — Aufträge für Siena und den Dom von Florenz 22. — David 22. — Die Madonna von Brügge 26. — Die Madonna von Mancheſter 28. — Die heilige Familie in Florenz 29. — Lionardo Vinci und Michelangelo 30. — Der Carton der badenden Soldaten 33.

II. Raffael's Jugend und Lehrzeit. Urbino 38. — Giovanni Santi 39. — Raffael's Geburt 40. — Raffael in Perugia 41. — Perugino's Ueberſiedlung nach Florenz 42. — Altarbilder nach älteren Muſtern 43. — Die Krönung des hl. Nikolaus von Tolentino 44. — Das Crucifix in S. Domenico 47. — Die Vermählung Mariä 49. — Die Krönung Mariä 50. — Die Madonna Ansidei 52. — Die Freske in San Severo 54. — Die Madonna für S. Antonio in Perugia 56.

III. Die Madonnen Raffael's. Raffael's Madonnenideal 57. — Einfluſs Lionardo's 60. — Erſte Madonnengruppe 63. — Zweite Madonnengruppe 67. — Madonna del Granduca 67. — Madonna des Lord Cowper 68. — Madonna aus dem Hauſe Orleans 72. — Madonna aus dem Hauſe Tempi 72. — Madonna aus dem Hauſe Niccolini 73. — Madonna aus dem Hauſe Colonna 74. — Brigdewater-Madonna 74. — Dritte Madonnengruppe 75. — Studien zu derſelben 75. — Madonna im Grünen 75. — Madonna mit dem Stieglitz 76. — Die ſchöne Gärtnerin 80. — Vierte Madonnengruppe 82. — Madonna mit dem Lamme 83. — Die hl. Familie aus dem Hauſe Canigiani 83. — Madonna del Baldacchino 84. — Florentiner Portraits 85. — Der Humanismus in der Kunſt 86. — Die drei Grazien 88. — Die Grablegung Chriſti 89. — Studien zur Grablegung 92. — Die Predellenbilder zur Grablegung 95. — Abreiſe nach Rom 97.

Digitized by Google

IV. Rom unter Julius II. Rom in der Renaiſſancezeit 98. — Julius II. 101. — Die Kunſt unter Julius II. 102. — Das Juliusdenkmal 105. — Michelangelo's Flucht aus Rom 107. — Ruf nach Bologna 109. — Die Papſtſtatue in Bologna 110. — Rückkehr nach Rom 111.

V. Die Deckenbilder in der Sixtiniſchen Kapelle. Die Dauer der Arbeit 115. — Die Gliederung der Decke 118. — Die Schöpfungsbilder 119. — Der Sündenfall 121. — Das ſiebente Bild 122. — Die Sündfluth 123. — Die Verſpottung Noah's 123. — Die Propheten und Sibyllen 125. — Die Eckbilder 130. — Die Vorfahren Chriſti 132. — Die Lunettenbilder 134. — Die decorativen Figuren 137.

VI. Raffael in Rom unter Julius II. Die Berufung nach Rom 141. — Die Stanzen im Vatican 144. — Die Stanza della Segnatura 145. — Die Deckenbilder in derſelben 148. — Die Eckbilder 153. — Die Wandbilder 155. — Die Disputa 159. — Der Himmel in der Disputa 163. — Die Gemeinde in der Disputa 166. — Der Parnass 168. — Die Schule von Athen 172. — Erklärung des Inhalts 174. — Beſchreibung des Gemäldes 180. — Das vierte Wandgemälde 186. — Die Allegorie im Halbrunde 187. — Die hiſtoriſchen Scenen 188. — Rückblick 188.

VII. Die Stanza d'Eliodoro. Aenderung des Stils 190. — Das Juliusportrait 191. — Madonna di Loreto 191. — Die römiſchen Madonnen 192. — Die Stanza d'Eliodoro 194. — Die urſprüngliche Bilderreihe 196. — Die Deckenbilder 198. — Die Meſſe von Bolsena 199. — Die Vertreibung Heliodor's 201. — Die Vertreibung Attila's 204. — Die Befreiung Petri 206. — Der maleriſche Stil 208. — Einfluſs Sebaſtian del Piombo's 209. — Madonna di Foligno 211. — Madonna mit dem Fiſche 214. — Hl. Cäcilia 215. — Madonna della Sedia 216. — Der Tod Julius' II.

ZWEITES BUCH.

Vom Regierungsantritt Leo's X. bis zu Michelangelo's Tode.

VIII. Rom unter Leo X. Papſt Leo X. 221. — Römiſche Hofpoeſie 224. — Römiſches Hofleben 226. — Michelangelo und die Medici 228.

IX. Das Juliusdenkmal. Entwurf nach Condivi 231. — Die Anfänge der Arbeit 235. — Der Freibau und der Frontbau 237. — Erweiterung des Planes nach dem Tode Julius' II. 238. — Der Entwurf vom Jahre 1513 238. — Die Sklaven im Louvre 239. — Die Victoria im Florentiner Nationalmuſeum 242. — Moſes 243. — Entwurf vom Jahre 1516 244. — Abbruch der Arbeit 247.

Digitized by Google

X. Raffael's Teppichcartons. Raffael am Hofe Leo's X. 249. — Raffaels Portraitmalerei 250. — Die Fornarina und die donna velata 251. — Portraits aus den Jahren 1515—1517 251. — Beziehungen zu Agoſtino Chigi 255. — Der Prophet Jeſaias 256. — Die Sibyllen 258. — Die Galatea in der Farneſina 260. — Die Vaticaniſchen Teppiche 265. — Die Krönung Mariä 267. — Die Steinigung Stephans 268. — Saulus' Bekehrung 269. — Die Teppich-Cartons im Kenſingtonmuſeum 270. — Der wunderbare Fiſchzug Petri 271. — Die Uebergabe der Schlüſſel 273. — Raffaels Chriſtusideal 275. — Die Heilung des Lahmen 276. — Die Beſtrafung des Ananias 278. — Die Blendung des Zauberers Elymas 279. — Das Opfer zu Lyſtra 280. — Die Predigt Pauli in Athen 282. — Maſaccio's Vorbild 286 — Beziehungen zu Michelangelo 288. — Die Sixtiniſche Madonna 291.

XI. Raffael's letzte Lebensjahre. Raffael als Baumeiſter 294. — Raffael's Bauſtudien 295. — Raffaels Plan für St. Peter 297. — Raffaels Palaſtbauten 300. — Raffael als Bildhauer 303. — Raffael und Marcanton 306. — Kupferſtiche nach Raffael 308. — Das Urtheil des Paris 310. — Raffael als Antiquar 313. — Denkſchrift über das alte Rom 314. — Raffael und die Antike 316. — Die dritte Stanze 317. — Der Sieg bei Oſtia 318. — Der Burgbrand 321. — Die Krönung Karls des Groſsen und der Reinigungseid Leo's III. 324. — Die Loggien 326. — Die Bibel Raffaels 328. — Die Grotesken 331. — Das Badezimmer Bibbiena's 335. — Die Deckenbilder in der Farneſina 338. — Ueberhäufung mit Arbeiten 344. — Portrait der Johanna von Arragonien 349. — Der Erzengel Michael 350. — Die Perle 351. — Die groſse heilige Familie 352. — Der Conſtantinſaal 355. — Die Conſtantinſchlacht 356. — Skizzen zum Bilde der Auferſtehung 358. — Die Transfiguration 359. — Raffaels Tod 363.

XII. Michelangelo in Florenz. Die Faſſade von S. Lorenzo 366. — Abbruch der Arbeit 371. — Michelangelo und Sebaſtiano del Piombo 372. — Die Chriſtusſtatue in S. M. sopra Minerva 373.

XIII. Die Mediceergraeber. Die Anfänge der Arbeit 377. — Die Bibliothek von S. Lorenzo 381. — Entwürfe zu den Mediceergräbern 382. — Politiſche Verwickelungen 384. — Die Gruppen des Hercules und Samſon 386. — Michelangelo im Dienſte der Republik 388. — Michelangelo's Flucht 390. — Rückkehr nach Florenz 393. — Untergang der Republik 395. — Das Bild der Leda 396. — Neue Verhandlungen über das Juliusdenkmal 398. — Vertrag vom Jahre 1532 400. — Anordnung der Mediceergräber 402. — Der Stil Michelangelo's 405. — Die politiſche Tendenz der Mediceergräber 408. — Die allegoriſche Deutung des Denkmals 411. — Die Portraitfiguren 413. — Die Nacht und der Tag 415. — Der Morgen und der Abend 417.

XIV. Michelangelo's Rueckkehr nach Rom. Das jüngſte Gericht 420. — Die Uebermalungen des Bildes 423. — Aeltere Bilder des jüngſten Gerichts 425. — Die Mittelgruppen im jüngſten Gerichte 427. — Die untere Zone im jüngſten Gericht 430. — Fresken in der Capella Paolina 432. — Das Juliusdenkmal 434.

XV. Michelangelo's Dichtungen und Liebe. Michelangelo's und Raffaels Sonette 440. — Michelangelo's Gedichte auf Dante und Florenz 442. — Die Liebesgedichte Michelangelo's 444. — Tommaſo de' Cavalieri und Vittoria Colonna 446. — Michelangelo's religiöſe Gedichte 448. — Das Crucifix und die Kreuzabnahme für Vittoria Colonna 451. — Die Marmorgruppe der Kreuzabnahme 455.

XVI. Michelangelo's letzte Lebensjahre. Francesco d'Ollanda über Michelangelo 455. — Häusliches Leben 460. — Stellung zur Familie 462. — Wunſch der Rückkehr nach Florenz 464. — Michelangelo als Architekt 467. — Die Bibliothek von S. Lorenzo 467. — Palazzo Farneſe 469. — Die Peterskirche 471. — Die Kapitoliniſchen Bauten 479. — Der Umbau der Thermen Diocletians 480. — Porta Pia 481. — Michelangelo's Krankheit und Tod 481. — Schlufsbetrachtung 482.

Belege und Anmerkungen 485—524.

Verzeichniss der Illustrationen.

A. MICHELANGELO.

	Seite
Bildniſs Michelangelo's	3
Madonna an der Treppe. Relief	9
Der Centaurenkampf. Relief	13
Pietà. Marmorgruppe	16
Bacchus. Marmorſtatue	17
Cupido. Marmorſtatue	19
David. Marmorſtatue	21
Madonna von Brügge. Marmorgruppe	24
Madonna von Manchester	25
Heilige Familie. Uffizien in Florenz	29
Studienkopfe. Rothelzeichnung in Oxford. Zu S.	33
Die Kletterer. Nach Marcanton	36
Carton der badenden Soldaten. Holkham Hall	37
Die Deckenmalereien der Sixtiniſchen Kapelle. Lichtdruck nach der Chromolithographie von L. Gruner. Zu S.	113
Die Erſchaffung Adam's. Sixtiniſche Kapelle	113
Die Erſchaffung der Sonne und Pflanzen, ebenda	120
Gruppe aus der Sündfluth, ebenda	121
Desgleichen, ebenda	124
Die Delphiſche Sibylle, ebenda	125
Der Prophet Jeſaias, ebenda	129
Gruppe von einem Zwickelfelde der Sixtiniſchen Kapelle	140
Die beiden Sklaven. Louvre	240
Moſes. Vom Grabmal Julius II.	241
Denkmal des Lorenzo de' Medici in S. Lorenzo in Florenz	403
Figur des Giuliano de' Medici, ebenda	406
Figur des Lorenzo de' Medici	407
Die Nacht, ebenda	410
Der Tag, ebenda	411
Der Abend, ebenda	416
Der Morgen, ebenda	417
Gruppe aus dem Jüngſten Gericht. Sixtiniſche Kapelle	429
Grabmal Julius II. S. Pietro in Vincoli	437
Chriſtus am Kreuz. Alte Copie einer Zeichnung. Oxford	453
Fenſtergliederung aus der Bibliotheca Laurentiana in Florenz (Unterſchrift danach zu berichtigen.)	468
Grundriſs für St. Peter	476
Faſſade von St. Peter, nach Michelangelo's Entwurf	477
Niccolo dell' Arca's Engel in S. Domenico in Bologna	490
Michelangelo's Engel ebenda	491
Skizzen zu den Deckenbildern in der Sixtiniſchen Kapelle. Oxford	501
Skizzen zu den Gefangenen am Juliusdenkmale ebenda	507

B. RAFFAEL.

	Seite
Bildnifs Raffael's	3
Studien zu S. Niccola da Tolentino	45
Die Vermählung Mariae	48
Zeichnung Perugino's zu der Vermählung Mariae in Caen	49
Vergleichende Darftellung von Fufsftellungen	53
Gewandmotiv vom Jüngften Gericht des Fra Bartolommeo	55
Gewandmotiv aus Raffael's Fresco in S. Severo zu Perugia	55
Die Kreuztragung. Handzeichnung (Copie) in den Uffizien. Florenz . . . . . Zu S.	56
Federzeichnung im Louvre	60
Sog. Schweiter Raffael's. Silberftiftzeichnung bei Malcolm in London	61
Federzeichnung in Oxford	64
Federzeichnung in der Albertina	65
Desgleichen, ebenda	66
Desgleichen in den Uffizien	68
Madonna del Granduca	69
Bifterzeichnung in Oxford	70
Madonnenftudien in der Albertina	71
Madonna aus dem Hanfe Orleans	73
Studien zur Madonna im Grünen. Albertina	76
Desgleichen, ebenda	77
Studie zur Madonna del Cardellino. Oxford	78
Desgleichen, ebenda	79
Die ſchöne Gärtnerin	81
Grablegung. Bifterzeichnung im Louvre	93
Die Grablegung. Galerie Borghefe	96
Bildnifs Julius' II. Uffizien	98
Denkmünze von Caradoffo	112
Studie zur Disputa. Sepiazeichnung. Windfor	161
Nacktes Studium zur Disputa. Federzeichnung. Städel'ſches Inſtitut in Frankfurt	165
Die Disputa. Stanzen des Vaticans	169
Die Schule von Athen, ebenda	181
Die Vertreibung Heliodor's, ebenda	205
Die Madonna mit dem Fiſche. Madrid	213
Bildnifs Leo's X. Palazzo Pitti	221
Die Sibyllen. Sta. Maria della Pace in Rom	257
Galatea. Villa Farnefina	261
Krönung Mariae. Bifterzeichnung. Oxford	269
Das Opfer zu Lyſtra. Cartonzeichnung. London	281
Paulus predigt in Athen. Cartonzeichnung. London	285
Plan zu St. Peter	299
Palazzo d'Aquila in Rom	301
Der todte Knabe auf dem Delphin. Marmorwerk in St. Petersburg	305
Kampfſcene. Federzeichnung. Oxford	321
Von den Decorationen der Loggien	333
Die Halle der Farnefina	341
Zwickelbild aus der Farnefina	337
Die Hochzeit der Pfyche. Villa Farnefina	345
Die hl. Familie, gen. die Perle. Madrid	353
Gruppe aus der Transfiguration	361
Zwei Engel von der Sixtiniſchen Madonna	364
Bildnifs Raffael's aus der Schule von Athen	504

VERZEICHNISS

der befprochenen Werke Michelangelo's.

A. ARCHITEKTUR.

	Seite
Faſſade von S. Lorenzo in *Florenz*	366
Mediceiſche Grabkapelle in S. Lorenzo in *Florenz*	402
Bibliothek von S. Lorenzo in *Florenz*	467
Palazzo Farnefe in *Rom*	469
St. Peter in *Rom*	471
Die Kapitolinifchen Bauten in *Rom*	479
Sta. Maria degli Angeli in *Rom*	480
Porta Pia in *Rom*	481

B. SCULPTUR.

	Seite
Faunmaſke (?) Muſeo Nationale in *Florenz*	10
Madonna an der Treppe, Relief, Caſa Buonarroti in *Florenz*	10
Centaurenkampf, Relief, Caſa Buonarroti in *Florenz*	10
Pietà, St. Peter in *Rom*	15
Bacchus, Muſeo Nazionale in *Florenz*	18
Cupido, Kenſingtonmuſeum in *London*	19 u. 493

Digitized by Google

Seite

David, Academie in *Florenz* 23
Madonna mit Chriſtus und Johannes, Relief, Muſeo Nationale in *Florenz* . . . 26 u. 494
Madonna mit Chriſtus und Johannes. Relief, Burlingtonhouſe in *London* . . . . 26 u. 494
Madonna mit Chriſtus, Statue, Liebfrauenkirche in *Brügge* 26
Julius II. Bronzeſtatue, S. Petronio in *Bologna* (eingeſchmolzen) 111
Der ſterbende und der gefeſſelte Sklave, Louvre in *Paris* 239
Victoria, Muſeo Nazionale in *Florenz* . . . 242
Moſes, S. Pietro in vincoli in *Rom* 243
Chriſtus mit dem Kreuze, Sta. Maria ſopra Minerva in *Rom* 373
Die Statuen in der mediceiſchen Grabkapelle in S. Lorenzo in *Florenz*:
Madonna mit dem Kinde 405
Giuliano und Lorenzo de' Medici . . 414
Tag und Nacht 415
Morgen- und Abenddämmerung . . . 417
Das Denkmal Julius' II. in S. Pietro in vincoli in *Rom* 436
Pietà, Dom in *Florenz* 455
Pietà im Hofe des Pal. Rondanini in *Rom* . 455

Seite

Hercules in Fontainebleau (verſchollen) . . . 492
Adonis, Muſeo Nazionale in *Florenz* . . . 494

C. MALEREI

a) Fresken.

Schlachtcarton (verloren) . . . . . 34 u. 494
Die Deckenbilder in der *Sixtina*:
Mittelbilder 118
Propheten und Sibyllen 125
Eckbilder 130
Lunettenbilder 132
Bilder in den Gewölbekappen . . . 136
Die dekorativen Figuren 137
Das jüngſte Gericht an der Altarwand der Sixtina 421
Bekehrung Pauli, Capella Paolina im Vatican 433
Kreuzigung Petri, Capella Paolina im Vatican 433

b) Tafelbilder.

Madonna von Mancheſter, Nationalgalerie in *London* 28
Heilige Familie, Uffizigalerie in *Florenz* . . 29
Leda, Nationalgalerie in *London(?)* . 397 u. 520
Entwürfe für ein Crucifix und die Kreuzabnahme 451
Kreuzabnahme, Nationalgalerie in *London(?)*. 454

VERZEICHNISS

der beſprochenen Werke Raffael's.

A. ARCHITEKTUR

Seite

St. Peter in *Rom* 295
Palazzo di Branconio d'Aquila in *Rom* . . 301
Pal. Pandolfini in *Florenz* 302
Pal. Vidoni in *Rom* 302
Pal. Uguccioni in *Florenz* 302
Villa Madama bei *Rom* 302

B. SCULPTUR.

Der Knabe auf dem Delphin, Eremitage in *Petersburg* . . . . . 303 u. 512
Jonas, Sta. Maria del popolo in *Rom* . . . 304
Madchenbüſte(?) Muſée Wicar in *Lille* . . 305

C. MALEREI.

a) Fresken.

Seite

Chriſtus mit ſechs Heiligen S. Severo in *Perugia* 54
Die Vaticaniſchen Stanzen:
Stanza della Segnatura: 145
Deckenbilder: Theologie 150
Poeſie 151
Philoſophie 151
Gerechtigkeit 152
Eckbilder an der Decke: Aſtronomie . . 153
Sündenfall 153
Apoll's Krönung und Marſyas' Beſtrafung 154
Salomons Urtheil 155

Digitized by Google

Stanza della Segnatura: Seite
Wandbilder: Diſpata 158
Parnaſs 168
Schule von Athen 172
Uebergabe der Geſetzbücher 186
Stanza d'Eliodoro 195
Deckenbilder 197
Wandbilder: Meſſe von Bolſena . . . 199
Vertreibung Heliodors 202
Vertreibung Attila's 204
Befreiung Petri 206
Leozimmer.
Wandbilder: Sieg bei Oſtia 318
Burgbrand 321
Krönung Karls des Grofsen 324
Reinigungseid 325
Conſtantinsſaal.
Wandbilder: Taufe Conſtantins 356
Schenkung Roms an den Papſt . . . 356
Erſcheinung des Kreuzes 356
Conſtantinsſchlacht 356
Jeſaias, S Apoſtino in *Rom* 256
Sybillen, Sta. Maria della Pace in *Rom* . . 257
Galatea, Farneſina in *Rom* 260
Loggien, Vatican in *Rom* 326
Badezimmer des Kardinals Bibbiena, Vatican in *Rom* 336
Triumph Amor's und Pſyche's, Farneſina in *Rom* 338
Wandgemälde aus der Magliana, Louvre in *Paris* 346
Cartons für die Fresken Pinturicchio's in *Siena* 496
Abendmal, S. Onofrio in *Florenz* 497
Cartons für die Moſaiken in der Chigikapelle S. Maria del Popolo, *Rom* 515

b. Teppichcartons.

Kenſingtun-Museum in *London.*
Fiſchzug Petri 273
Uebergabe der Schlüſſel 273
Heilung des Lahmen 276
Beſtrafung des Ananias 278
Blendung des Elymas 279
Opfer zu Lyſtra 280
Predigt Pauli in Athen 282
Die Teppiche der scuola nuova 511

c. Tafelbilder.

Altes Teſtament:
Viſion Ezechiel's, Pittigalerie in *Florenz* . 289
Neues Teſtament:
Crucifix mit Heiligen, Dudleygalerie in *London* 47
Neues Teſtament: Seite
Grablegung Chriſti, Galerie Borgheſe in *Rom* 89
Predella zur Grablegung, Vaticaniſche Galerie in *Rom* 95
Kreuztragung Chriſti, Muſeum in *Madrid* 276
Transfiguration, Vaticaniſche Galerie in *Rom* 359
Chriſtus auf dem Oelberg, im Beſitze Fuller-Maitlands, *Stanstead* 497
Der auferſtandene Chriſtus (Pax vobiscum) im Beſitze Toſi's in *Brescia* 499
Skizzen zur Auferſtehung in *Oxford* und *Lille* 358
Marienleben:
Vermälung Mariä, Brera in *Mailand* . . 49
Krönung Mariä, Vaticaniſche Galerie in *Rom* 50
Predella zur Krönung, Vaticaniſche Galerie in *Rom* 51
Krönung Mariä für das Kloſter Montelice, Vaticaniſche Galerie in *Rom* 347
Heimſuchung, Muſeum in *Madrid* . . . 349
Heilige Familien und Madonnen:
Madonna aus dem Hauſe Anſidei, Blenheim bei *Oxford* 52
Madonna der Nonnen des h. Antonius, Nationalgalerie (Depôt) in *London* . . 56
Madonna aus dem Hauſe Conneſtabile, Eremitage in *Petersburg* 63
Madonna aus dem Hauſe Colonna, Muſeum in *Berlin* . . . . . 66 und 74
Madonna del Granduca, Pittigalerie in *Florenz* 67
Madonna des Lord Cowper, in *Penshanger* 68
Madonna aus dem Hauſe Orleans, Sammlung des duc d'Aumale, in *Paris* . . 72
Madonna aus dem Hauſe Tempi, Pinakothek in *München* 72
Madonna aus dem Hauſe Niccolini, Sammlung des Lord Cowper, in *Penshanger* 73
Bridgewater Madonna, Sammlung des Lord Ellesmere, in *London* 74
Madonna im Beſitze ehemals Rogers, jetzt der Miss Burdett Coutts in *London* . 74
Madonna im Grünen, Belvederegalerie in *Wien* 75
Madonna mit dem Stieglitz, Uffizigalerie in *Florenz* 76
Die ſchöne Gärtnerin, Louvre in *Paris* . 80
Madonna mit dem Lamme, Muſeum in *Madrid* 83
Hl. Familie aus dem Hauſe Canigiani, Pinakothek in *München* 83
Madonna del Baldacchino, Pittigalerie in *Florenz* 84

Heilige Familien und Madonnen: Seite

Madonna di Loreto (verſchollen) . . . 191
Madonna mit dem Diadem, Louvre in *Paris* 192
Madonna del divino amore, Museo Nazionale in *Neapel* 192
Madonna del passeggio, Sammlung des Lord Egerton in *London* 193
Madonna aus dem Hauſe Alba, Eremitage in *Petersburg* 193
Madonna di Foligno, Vaticaniſche Galerie in *Rom* 211
Madonna mit dem Fiſche, Muſeum in *Madrid* 214
Madonna della Sedia, Pittigalerie in *Florenz* 216
Sixtiniſche Madonna, Muſeum in *Dresden* 291
Die Perle, Muſeum in *Madrid* 351
Groſse hl. Familie, Louvre in *Paris* . . 352
Madonna des Lord Garvagh (Aldobrandini), Nationalgalerie in *London* 505
Madonna mit den Kandelabern, im Beſitze Munro's in *London* 505
Madonna della Tenda, Pinakothek in München und Galerie in *Turin* 505
Madonna Impannata, Pittigalerie in *Florenz* 516

Heilige:

Hl. Nicolaas von Tolentino (verloren) . 44
Hl. Catharina, Nationalgalerie in *London* 85
Hl. Cäcilia, Pinacoteca in *Bologna* . . 215

Heilige: Seite

Johannes der Täufer, Uffizigalerie in *Florenz* . . . . . 349 und 516
Erzengel Michael, Louvre in *Paris* . . . 350
Hl. Margaretha, Louvre in *Paris* und Belvederegalerie in *Wien* 516

Mythologie:

Traum des Ritters, Nationalgalerie in *London* 88
Drei Grazien, Sammlung des Lord Ward in *London* 88

Portraits:

Agnolo und Maddalena Doni, Pittigalerie in *Florenz* 85
Julius II., Uffizi u. Pittigalerie in *Florenz* 191
Violinſpieler, Galerie Sciarra in *Rom* . . 211
Fornarina, Galerie Barberini in *Rom* 251 und 509
Donna Velata, Pittigalerie in *Florenz* . . 252
Phädra Inghirami, Pittigalerie in *Florenz* 253
B. Bibbiena, Muſeum in *Madrid* . . . 253
C. Caſtiglione, Louvre in *Paris* 253 und 509
Giuliano de' Medici, Sammlung der Groſsfürſtin Marie von Rufsland 254
Leo X mit zwei Kardinälen, Pittigalerie in *Florenz* 254
Johanna von Arragonien, Louvre in *Paris* 349
Frauenbildniſs, Uffizigalerie in *Florenz* . 499
Donna gravida, Pittigalerie in *Florenz* . 499
Beazzano und Navagero (verſchollen) 252 u. 509

RAFFAEL

UND

MICHELANGELO.

Digitized by Google

Michelangelo Buonarroti,
geb. in Capreſe 1475, † in Rom 1564.

Raffael Santi,
geb. in Urbino 1483, † in Rom 1520.

I.

Michelangelo's Jugend.

Zwei mächtige Geſtalten bewachen den Eingang und Ausgang der Florentiner Geſchichte im fünfzehnten Jahrhundert: Coſimo de' Medici und Girolamo Savonarola. In Coſimo de' Medici begrüfsen wir den klugen Geiſt, der den Zauberſpruch errieth und beſafs, die Renaiſſance in Florenz zu friſchem Leben zu erwecken. Der Zauberſpruch lautete: Bücher, Bauten und Bilder. Der Mönch von San Marco aber, heute Volksherrſcher, morgen Pöbelſpott, träumeriſch von der Welt abgewendet und dennoch eifrigſtes Parteihaupt, bedeutet den Abbruch des alten Florenz, den nahen Verfall ſeiner heiteren Freiheit, ſeiner ſittlichen Kraft, ſeines künſtleriſchen Glanzes. Die Nachwelt hat die Verdienſte des einen, die Schuld des anderen übertrieben. Lange ehe der alte Coſimo zum höchſten Anſehen in der Gemeinde gelangt war, reihte ſich Florenz den mächtigſten Staaten Italiens an, überragte es alle an Reichthum, gewerblichem Fleifs und eifriger Pflege der Künſte. Das goldene Zeitalter von Florenz beginnt mit der Wiederkehr der Optimatenherrſchaft unter der Leitung des Maſo Albizzi, nachdem die blutgetaufte demokratiſche Bewegung 1378 vollſtändig geſcheitert war. Coſimo verſtand es nur beſſer als die meiſten Zeitgenoſſen, die idealen Kräfte ſeiner Heimat im Intereſſe der Hausmacht auszunützen und die Förderung des

Gemeinwohles mit hohen Zinfen zu Gunften des Familienruhmes zu belaften. Solche Klugheit war nicht die Sache Savonarola's. Die herbe Strenge, mit welcher er gegen das tolle Carnevalstreiben, gegen Mummenfchanz und andere Eitelkeiten des Lebens kämpfte, liefs die Meinung aufkommen, als wäre er jeder Lebensfreude, jeder poetifchen Empfindung abhold. Von der Anklage des Kunfthaffes mufs der kühne Reformator freigefprochen werden. Doch bleibt die Thatfache aufrecht, dafs feit feinem Auftreten der Glanz des alten Florenz zu bleichen beginnt. Die Florentiner glaubten fich noch eine Zeit lang frei, weil fie fich in fteter Aufregung befanden, aber bereits klopfte das unerbittliche Schickfal an die Pforten, um fchliefslich eine grofse Republik in ein kleines Fürftenthum zu verwandeln. Im Jahre 1490 legte Domenico Ghirlandajo die letzte Hand an den Frescofchmuck im Chore der Kirche Sta. Maria Novella, das fchönfte Werk der florentiner Lokalkunft. Zum Andenken an diefes Ereignifs wurde eine Infchrift angebracht, welche das Jahr der Vollendung als die Zeit pries, in welcher die herrliche Stadt den Reichthum und Siegesruhm, die Fülle des Friedens und der Künfte in vollftem Maafse geniefse. Solches Lob konnte von keinem fpäteren Jahre mehr behauptet werden. Es fank der Reichthum, es winkte kein fröhlicher Sieg mehr, es liefs auch die Kraft für grofse künftlerifche Unternehmungen nach. Den wichtigften, den unbedingt erften Schauplatz der italienifchen Kunft bildet fortan Rom.

Das Kunftvermögen Roms ift jedoch kein felbfterworbenes. Rom tritt im Anfange des fechzehnten Jahrhunderts nur die Erbfchaft an, welche die florentiner Betriebfamkeit angefammelt hatte. Nach Rom ruft und lockt es unwiderftehlich alle Künftler; das römifche Alterthum flöfst ihnen wohl zunächft ehrfurchtsvolle Scheu ein, es lähmt aber nicht ihre Kräfte, fpornt fie vielmehr zu höchfter Anftrengung. Sie würden dennoch für die Löfung der neuen, ihnen in Rom auferlegten Aufgaben unzulänglich geblieben fein, wenn nicht die florentiner Schule ihre Fähigkeiten zur Meifterfchaft entwickelt hätte. Denn Rom weckte wohl die Begeifterung und hob den Sinn, aber eine unmittelbare Kunfttradition befafs es nicht. Ein Jahrtaufend fchob fich zwifchen die Gegenwart und das von den Künftlern geprieiene Ideal. Diefem eine lebensvolle Geftalt zu verleihen, dazu bot nur die florentiner, von Gefchlecht zu Gefchlecht ftetig entwickelte Kunftübung die rechten Mittel und Wege. So wahrt fich Florenz feinen berechtigten Einflufs auch in der Zeit, in welcher es aufgehört hat, als die Hauptftadt nationaler Kunft gerühmt zu werden; erfcheint es nicht mehr als der Mittelpunkt der letzteren, fo bleibt es dennoch der Ausgangspunkt der römifchen Kunftfchöpfungen.

Die hundert Jahre, welche vergangen waren, feitdem Brunellesco und Ghiberti im Mitbewerbe um die Bronzethüre des Baptifteriums ftanden und Donatello feine von Leben ftrotzenden Geftalten für Or San Michele und den Dom bildete, hatten wundervolle Früchte getragen. Unter den Händen des Bildhauers gewannen die Figuren Sprache und packenden Ausdruck, ftieigerte fich der heitere Reiz der Kindernatur, die lockende Schönheit nackter Junglingskörper, der edle Ernft kraftiger Manner und wurdiger Greife zu bisher ungeahnter Wirkung. Die Kenntnifs des menfchlichen Leibes hatte die gröfsten Fortfchritte gemacht, das Verftändnifs richtiger und gefalliger Gewandung, welche den körperlichen For-

men genau folgt, zugleich durch den freien Wurf das Auge erfreut, beinahe die Vollkommenheit erreicht; auch die kühnſte Aufgabe des Bildhauers, il cavallo, das Reiterſtandbild zählte nicht mehr zu den unerreichbaren Zielen. Und wie glänzend bewährte ſich die Erzählungskunſt der florentiner Plaſtiker! Sie muſsten allerdings derſelben die hergebrachten Regeln des Reliefſtils zum Opfer bringen und nachträglich noch nach Jahrhunderten von pedantiſchen Richtern herben Tadel darob erfahren. Welcher unbefangene Kunſtfreund wollte aber es ihnen verargen, wenn ſie im Vollgefühl des Schaffens, nur dem einen Ziele, reiches Leben zu ſchildern, nachgehen? Sie haben ſo viel zu erzählen und wiſſen ſo gut und anmuthig zu erzählen und müſsten auf dieſen Vorzug vollſtändig verzichten, zeigten ſie ſich den alten Geſetzen des Reliefſtiles gehorſam. Denn dieſe kennen keinen abgeſtuften Hintergrund, keine Perſpective oder Verkürzungen, überhaupt nicht die Mannigfaltigkeit der Anſichten und ein liebevolles Ausmalen des Kleinen und Einzelnen. Der Verzicht wäre aber ſchwerlich durch die einfache Naivetät der früheren Kunſtweiſe gut gemacht worden, da die Gedanken des Zeitalters mit Vorliebe auf das Wirkliche und Einzelne gerichtet waren.

Die florentiniſche Plaſtik des fünfzehnten Jahrhunderts fügte nicht allein auf eigenem Gebiete Fortſchritt zum Fortſchritt, ſie wurde auch der erfolgreiche Lehrer der Malerei. Von den Bildhauern geleitet, unterwarfen die Maler die Einzelgeſtalt der ſorgfältigſten Prüfung, nicht allein in Bezug auf das rechte Maafs und Verhältniſs, ſondern auch mit Rückſicht auf Rundung, Hebung durch Licht und Schatten, ſchärfere Gliederung der Formen. Die plaſtiſchen Studien genügten den Malern nicht. Um das Gerüſte des menſchlichen Baues zu ergründen, den Erſcheinungen des wirklichen Lebens überhaupt nahe zu kommen und die Fähigkeit ihrer treuen Wiedergabe zu gewinnen, ſcheuten ſie keine Mühe und Arbeit; ſelbſt die Furcht, durch Einſeitigkeit zu übertreiben und an das Häſsliche zu ſtreifen, ſchreckte ſie nicht ab. Lieber unſchön als unwahr, war der Wahlſpruch einer Reihe hervorragender Maler. So durften die florentiner Künſtler am Ausgange des Jahrhunderts die vollkommene Herrſchaft über die äuſsere Formenwelt behaupten. Und mehr noch als dieſes. Während die einen die materiell-techniſchen Vorgänge bis zur Virtuoſität auszubilden ſuchten, bemühten ſich andere, das Recht der Phantaſie an die maleriſchen Darſtellungen feſtzuhalten, den künſtleriſchen Gehalt der letzteren zu ſteigern. Noch bewahrte der aus der chriſtlichen Vorzeit überlieferte Bilderinhalt ſeinen vollen Werth. Zu den Madonnen blickte andächtiger Sinn empor, aus den bibliſchen und legendariſchen Geſchichten zog noch die erbauliche Lehre ihre Nahrung. Trotzdem hätte den Maler allgemeiner Tadel getroffen, deſſen Anſprüche nicht weiter gegangen wären, als die Frömmigkeit anzuregen. Der Glaube der alten Griechen, das Maafs der höchſten Schönheit gebühre den höchſten Göttern, lebte auch bei den Italienern im fünfzehnten Jahrhunderte und band den Künſtlern die Pflicht ein, bei der Bildung der religiöſen Ideale ihre ſchöpferiſche Kraft zu offenbaren. Liebreiz und Anmuth umſpielt die Geſtalt der Madonna, Luſt und Wonne athmen die Züge des Chriſtkindes, ſo daſs auch die rein menſchliche Empfindung bei dem Anblicke des Bildes erglüht. Den Marterſchilderungen entzieht die milde Phantaſie das Grauenhafte und nimmt formenbegeiſtert von ihnen gerne Anlaſs,

der Schönheit nackter Körper zu huldigen. Ausgewählte Geſtalten voll markigen Lebens führen die Thaten aus, von denen die heiligen Bücher erzählen. Den Helden der Handlung, deren ergreifender dramatiſcher Kern dem Auge bloſsgelegt iſt, umſteht kein untergeordneter Hauſe müſsiger Figuren; auserleſene Geſtalten, wirkſam gruppirt, begleiten den Vorgang mit beweglicher Spannung, leiten die ſtürmiſche Leidenſchaft der Hauptperſonen in die ruhige Empfindung über und laſſen ſie austönen in menſchlicher Theilnahme. Der Chor der antiken Tragödie iſt in ihnen wirkſam erſtanden. Sonntagsmenſchen, wie ſie uns hier vorgeführt werden, verlangen, daſs auch ihre Umgebung an einen Feiertag des Lebens erinnere. In der That prangen auch die Baulichkeiten des Hintergrundes im feſtlichen Schmucke, es blickt das Auge auf lachende Gefilde, weite fruchtbare Landſchaften, ſchön geſchwungene Berge. Und dennoch, ſo groſsen Genuſs die Werke der Florentiner und der ihnen verwandten Maler auch bieten, ſcheiden wir von ihnen mit der Empfindung, daſs ſie das Höchſte der Kunſt nicht erreicht haben, eine weitere Entwickelung bis zum vollendeten Ideale noch immer als Aufgabe den Künſtlern vorſchwebte. Ihre Werke ſind nicht frei von einem erdigen Beigeſchmacke. Zufällige Porträtzüge haften noch an den einzelnen Geſtalten. Sie erſcheinen wohl ſchmuck und prächtig, die Frauen anmuthig im Geſichte und zierlich in Geberden, die Männer voll Kraft und Stolz. Sagt uns nicht die mit Vorliebe geſchilderte Frau mit dem Korbe auf dem Kopfe, das Gewand vom Winde an den Leib gedrückt und hinten gebauſcht: Seht wie ſtattlich die Formen, wie ſchön die Bewegung? Und die Jünglinge, in enganliegende Kleider gepreſst, ſo daſs das Muskelſpiel ſichtbar iſt, die nackten Figuren im Hintergrunde im wirklichen oder im Scheinkampfe begriffen, ſollen ſie nicht die hohe Kunſt des Malers beweiſen? Es iſt alles vortrefflich nach der Natur gearbeitet, es iſt aber nicht die reine ideale Natur; alle wünſchenswerthen Eigenſchaften des Künſtlers zeigen ſich gereift und zur Vollkommenheit entfaltet; nur eine Eigenſchaft wird vermiſst: die ſchöpferiſche Begabung, welche gleich einer elementaren Gewalt wirkt und den von ihr geſchaffenen Geſtalten den Schein nicht allein der Wirklichkeit, ſondern auch der Nothwendigkeit verleiht. Wenn im Angeſicht des Bildes auch nicht der leiſeſte Gedanke auftaucht, daſs es ſich noch anders darſtellen lieſse oder daſs an die Stelle dieſer Perſonen, jener Gruppen ebenſo gut andere treten könnten, wenn aus demſelben eine neue Welt leuchtet, ſo organiſch gefügt, wie die wirkliche Welt, aber frei von allen Zuthaten des Werktagslebens, eine ideale und doch naive Welt, dann erſt ahnt man die höchſte Stufe der Entwickelung erreicht. Als gröſster Künſtler wird aber der Mann begrüſst, deſſen Gedanken ſo mächtig und kräftig ſind, daſs ſie nur in eigenartige Formen gefaſst werden können, deſſen Herrſchaft über die Formen ſo unbedingt waltet, daſs dieſe auch dann die Lebensfülle bewahren, wenn ſie von der unmittelbaren Natürlichkeit und gewöhnlichen Wahrheit abweichen. Dieſe vollendete Kunſt und dieſe künſtleriſche Meiſterſchaft erblickt nicht eine traumhafte Phantaſie in unerreichbarer Ferne, ſie werden verkörpert und beſtanden in ihrer ganzen blendenden Herrlichkeit. Raffael und Michelangelo haben dieſen Idealen Leib und Leben gegeben. In Raffael's Werken tritt die Perſon des Künſtlers vollſtändig in den Hintergrund. Man athmet ihre Schönheit ein, man

genieſst ſie, aber fragt nicht nach ihrem Urſprunge. Von Ewigkeit ſcheint ihr Beſtand zu zahlen. Sie überraſchen uns nicht. Denn jede andere Geſtaltung weiſt der Blick als ganz unmöglich, ja undenkbar zurück. Die höchſte innere Zweckmaſsigkeit offenbart ſich in ihnen verkörpert. Michelangelo's Perſönlichkeit wieder entfaltet eine ſo überwältigende Kraft, daſs die Welt, in welcher er ſich ſpiegelt, als gleichberechtigt mit der wirklichen irdiſchen angeſehen und jeder Zweifel an der natürlichen Wahrheit ſeiner Geſtalten durch die Anſchauung ihres inneren Lebensfeuers gebannt wird. Michelangelo und Raffael haben keine neue Grundrichtung der italieniſchen Kunſt begonnen. Ihre Natur kehrt ungefähr und beiläufig bei einzelnen ihrer Kunſtgenoſſen wieder, ſo daſs ein nothdürftiges Bild ihres Wirkens, eine Ahnung ihrer Ziele auch durch die Erkenntniſs der letzteren gewonnen wird. Perugino, Fra Bartolommeo, Sodoma vereint laſſen Raffaels Weſen errathen, Signorelli erinnert in Einzelheiten an Michelangelo.

Die Spitze der Entwickelung wäre aber abgebrochen, die Sonnenhöhe nicht erreicht, wenn auf Michelangelo's und Raffael's Thaten verzichtet werden müſste. Dieſe beiden Männer ſind es auch, welche die Hauptſtadt der italieniſchen Kunſt von Florenz nach Rom verlegten und damit das Ende aller ſelbſtändigen Lokalſtile herbeiriefen. Sie ſelbſt nahmen aber noch ihren Ausgangspunkt von der florentiner Kunſt. Von Raffael muſs es erſt bewieſen werden, da die gangbare Ueberlieferung auf die umbriſche Herkunft das gröſste Gewicht legt. Wie innig Michelangelo's Kunſt und auch Michelangelo's Leben mit den Schickſalen der florentiner Staatsgemeinde verknüpft iſt, in welche widerſpruchsvolle Lage er wiederholt dadurch gerieth, daſs er dem Hauſe Medici zu Dank verpflichtet war und dennoch das ganze Geſchlecht, die Verderber ſeiner Heimath, haſſen muſste, haben bereits die älteſten Biographen des Meiſters, der Aretiner Giorgio Vaſari, welcher 1550 zum erſten Male ſeines Lehrers Leben beſchrieb, ſowie Aſcanio Condivi, der in ſeinem Buche über Michelangelo, 1553, Vaſari's Nachrichten vielfach ergänzte und verbeſſerte, ausführlich erzählt.

* * *

Am 6. März 1475, an einem Montag, um die vierte Stunde vor Tagesanbruch wurde in Capreſe, im Caſentino, dem Lodovico di Leonardo Buonarroti Simoni ein Sohn geboren, welcher den Namen Michelangelo empfing. Der Vater verwaltete im Namen der Republik eine Richterſtelle in Capreſe und Chiuſi im oberen Arnothale; nach Ablauf der Amtszeit, welche nur ſechs Monate dauerte, kehrte er wieder nach Florenz, der alten Heimath ſeiner Familie zurück. Von dem alten Lodovico Buonarroti weiſs die Geſchichte des Sohnes manches zu erzählen. Ein Handwerk, wie er einmal Lorenzo Medici ruhmredig bemerkte, hatte er niemals erlernt, er lebte von dem Ertrage der Güter, welche ihm ſeine Vorfahren hinterlaſſen hatten. Und da dieſe gar geringfügig waren und auch das Amt, welches ihm die Gunſt Lorenzo Medici's verſchafft hatte, eine Zollſchreiberſtelle, wenig eintrug, ſo blieb er zeitlebens dem Sohne zur Laſt. Doch vergaſs er niemals ſeine warme Sorge für des Sohnes Wohl zu betonen. Die Erinnerung an die Mutter Franceſca di Neri war ſchwerlich in

Michelangelo lebendig, da ſie bereits zwei Jahre nach ſeiner Geburt (1477) zweiundvierzigjährig (ſie war alſo 9 Jahre älter als ihr Gatte geweſen) ſtarb. Von der Stiefmutter, welche ihm der Vater 1485 gab, wird in keinem Briefe, ſo zahlreich ſich dieſelben erhalten haben, Erwähnung gethan. Wahrſcheinlich verſchuldete es Kränklichkeit, daſs nicht die Mutter ſelbſt Michelangelo die erſte Nahrung reichte, dieſer vielmehr einer Steinmetzfrau in Settignano an die Bruſt gelegt wurde; daher er in ſpäteren Jahren ſcherzte, er hätte ſeine Kunſt mit der Ammenmilch eingeſogen. Von einem natürlichen Drange unwiderſtehlich getrieben, überwand Michelangelo den anfänglichen Widerſtand des Vaters gegen die Wahl des Berufes mit leichter Mühe. Bereits im dreizehnten Jahre am 1. April 1488 trat er in die Werkſtatt des Domenico und David Ghirlandajo als Lehrling ein. Die Lehrzeit ſollte drei Jahre dauern und der Vater dafür als Entgeld vierundzwanzig Gulden empfangen. Das war nicht die einzige Werkſtatte, welche Michelangelo beſuchte. Wie das ganze jüngere Künſtlergeſchlecht, ſo pilgerte auch Michelangelo nach der Carmeliterkirche zu den Fresken Maſaccio's. Dem Schüler Ghirlandajo's ſtanden dieſe Werke beſonders nahe. Denn ſo eng verbunden erſcheinen die beiden Meiſter, daſs man an ihre Trennung durch viele Jahrzehnte kaum erinnert wird und in dem einen die unmittelbare Erfüllung des anderen begrüſst. Die dritte Lehrſtätte Michelangelo's und jedenfalls die einflufsreichſte war das Caſino und der Garten der Medici bei San Marco. Hier hatte Lorenzo Medici Sculpturen und Kunſtwerke mannigfacher Art, die im benachbarten Familienpalaſt keinen Platz hatten, aufgeſtellt und zum Aufſeher der Sammlung den Erben und Schüler Donatello's, den alten Bertoldo, ernannt. Gar bald fanden ſich lernbegierige Jünglinge ein, um Sinn und Auge an den zahlreichen Muſtern alter und neuer Zeit auszubilden und die Hand unter der Leitung Bertoldo's zu üben. Ueber die Unterrichtsweiſe Bertoldo's und über das Mafs ſeines perſönlichen Einfluſſes ſind wir nicht näher unterrichtet. Wahrſcheinlich lehrte er vorzugsweiſe die Kunſt, die er ſelbſt übte, die Sculptur, zumal dieſer Kunſtzweig des friſchen Nachwuchſes ſehr bedürftig war. Sicher iſt, daſs keine Schule jemals ſo glänzende Erfolge erzielte, als der Garten von San Marco. Leonardo da Vinci, Lorenzo di Credi, Giovan Francesco Rustici, Francesco Granacci, Giuliano Bugiardini, Andrea San Savino, Pietro Torrigiano, endlich Michelangelo dankten dem Garten von San Marco ihre künſtleriſche Erziehung. Da derſelbe zum Familienbeſitze der Medici gehörte und Lorenzo mit unabläſſiger Sorgfalt den guten Fortgang der Anſtalt behütete, ſo entſpann ſich allmählich ein perſönliches Verhältnifs des Hauptes der Medici zu den jugendlichen Künſtlern, das engſte zu Michelangelo, welcher im Palaſt Medici geradezu als Hausgenoſſe angeſehen wurde.

Nur zu bald löſte der Tod Lorenzo's (1492) dieſes Band. Zwar wohnte Michelangelo auch zu Piero Medici's Zeiten im Palaſte und zählte zu dem engeren Familiengefolge. Piero verſtand es aber nicht, Freunde zu bewahren und Anhänger zu gewinnen. Er beſafs nur Diener. Die überfeinerte Erziehung, welche der Vater ihm angedeihen liefs, brachte grobe Früchte. Da war ihm in ſeinem Knabenalter von Polizian und den anderen Lehrern ſo viel von den Tugenden der Ahnen, ihrem Hochſinn, ihrer Grofsmuth und Humanität vorgeredet worden,

dafs er es kurzweiliger fand, durch rohe Sitten, gemeine Neigungen, hochfahrendes Wefen aufzufallen. Ein fpanifcher Schnellläufer war ihm gerade fo viel werth wie Michelangelo. Kein Wunder, dafs diefer fich feinem Gönner entfremdete, gerade fo wie fich die Florentiner von der Familie im Haffe abgewendet hatten, und als er die Gefahr merkte, welche dem Haufe Medici drohte,

Die Madonna an der Treppe. Marmorrelief.
Cafa Buonarroti in Florenz.

auf die eigene Rettung bedacht war. Er wartete nicht den Volksfturm ab, welcher Piero Medici verjagte, fobald König Carl VIII. mit feinem Heere den Mauern von Florenz fich naherte. Die Vifion eines Hausgenoffen, welchem Lorenzo im Traume warnend erfchienen war, beftimmte ihn im Herbfte 1494 zu plötzlicher Flucht. Die Ereigniffe beftatigten die Richtigkeit diefes Entfchluffes. Doch hatte ihn dabei nicht fo fehr die ruhig verftandige Ueberlegung geleitet, als vielmehr ein dunkler Drang erfafst, eine mafslofe Empfindung, die gar keinen

anderen Gedanken aufkommen liess, unwiderſtehlich gepackt. Gar oft noch in ſeinem Leben wurde Michelangelo einer plötzlichen Seelenregung unterthan und von der Gewalt der Leidenſchaft, die ſich merkwürdiger Weiſe mit einer faſt übermaſsig zarten Empfindung paarte, getroffen und faſste entſcheidende Beſchlüſſe unter ihrer unmittelbaren Herrſchaft. Dieſe unendliche Reizbarkeit wendete einzelne Augenblicke ſeines Lebens tragiſch, ſie verlieh aber ſeiner Phantaſie und ſeiner Hand die Kraft, jene überwältigenden Geſtalten zu ſchaffen, welche gleichfalls von einem einzigen inneren Impulſe gewaltſam getrieben erſcheinen. Er zahlte die künſtleriſche Meiſterſchaft mit menſchlichem Glücke.

* * *

Wie hervorragende Zuge ſeiner Perſönlichkeit, ſo zeigen ſich auch weſentliche Merkmale ſeiner künſtleriſchen Natur ſchon in früher Jugend ausgebildet. Unter den Erſtlingsarbeiten Michelangelo's nimmt das Marmorrelief, welches als Kampf des Herkules mit den Centauren bezeichnet wird, unbedingt den erſten Rang ein, nicht allein wegen der werkwürdig reifen Arbeit, ſondern auch weil der künftige Kunſtcharakter des Meiſters bereits ziemlich deutlich anklingt. Wir erfahren zwar noch von anderen Jugendwerken. Aufser mehreren Zeichnungen, welche aber, wenn ſie erhalten wären, höchſtens den Nachahmungstrieb und das ſcharfe Auge des Künſtlers beweiſen würden, wird eine colorirte Copie des Kupferſtiches von Martin Schön, die Verſuchung des h. Antonius, beſonders rühmlich hervorgehoben. Auch Marmorbilder ſchuf er bereits in ganz jungen Jahren. Die Faunmaske, jetzt im Museo nazionale in Florenz, dürfte auf die gleiche Orginalität Anſpruch erheben, wie etwa Leonardo's bekannter Meduſakopf. Sie ſcheint nachträglich gemeiſselt zu ſein, um zur beſſeren Beglaubigung und als Illuſtration der bekannten von Condivi überlieferten Anekdote zu dienen. Als nämlich Michelangelo im Garten von San Marco einen antiken Faunkopf vortrefflich in Marmor copirt hatte, gab ihm Lorenzo Magnifico ſcherzhaft den Rath, doch zur beſſeren Bezeichnung des hohen Alters einige Zähne herauszufeilen, was denn auch der gutmüthig gläubige Jüngling gewiſſenhaft ausfuhrte. Das andere in der Caſa Buonarroti erhaltene Sculpturwerk, ein Marmorrelief, die Madonna an der Treppe, darf mit gröſserem Recht den Anſpruch auf Orginalität erheben, zeigt aber doch noch überwiegend die Spuren der Schularbeit. Die vornehme Geſtalt der Madonna, welche dem Kinde die Bruſt reicht, das weite Gewand, die Körperformen erinnern an die mächtigen Frauenbilder Domenico's; die techniſche Ausfuhrung, die gegen den Grund verſchwindenden Umriſſe, die leiſen Hebungen der inneren Flächen mahnen an Donatello's Weiſe. Ein ſelbſtändiges Vorgehen wagt Michelangelo hier noch nicht. Deſto ungeſtümer und mächtiger bricht ſich ſeine Natur in dem Centaurenkampf Bahn. Polizian, der Freund und Genoſſe des mediceiſchen Hauſes, hatte ihm eines Tages die Fabel vom Raube der Dejanira und vom Kampfe der Centauren erzählt und zur plaſtiſchen Wiedergabe derſelben aufgefordert. Aus dem Bilde würde man ſchwerlich dieſen Inhalt errathen. Ueber der Freude an den kühnen Bewegungen und trotzigen Stellungen, deren Schilderung durch den Gegenſtand

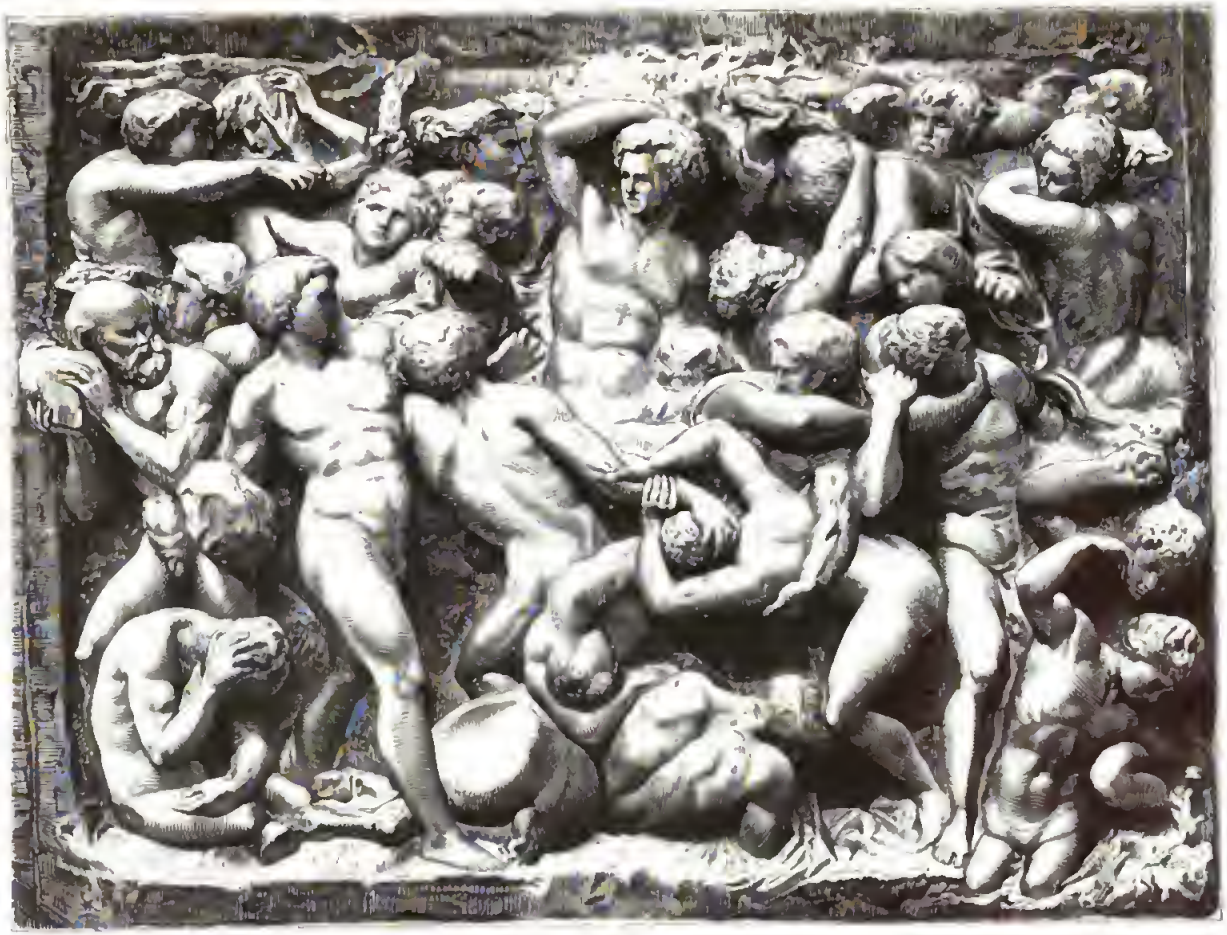
ſelbſt geboten war, vergaſs Michelangelo den beſonderen hiſtoriſchen Vorgang deutlich zu machen. Er ſchwelgt hier im Nackten, wie er in ſpäteren Jahren an gewaltigen, plaſtiſchen Formen, welche durch Gröſse und innere Leidenſchaft über das Leben weit hinausragen, ſich beraufcht. Michelangelo beſitzt im doppelten Sinne keine Jugend. Er hat niemals das Gluck harmloſer ungebundener Fröhlichkeit gekannt, er hat auf der anderen Seite nie unreife Gedanken, ungefüge Formen erſt langſam überwältigen, ſich Stufe für Stufe die künſtleriſche Reife erwerben müſſen. Selbſt die Fehler, die an dem Centaurenkampfe bemerkbar ſind, wie die Vergeſslichkeit, die Tiefe des Raumes zu berechnen, ſo dafs ſie für die Fülle der Figuren zu gering erſcheint, können kaum als eigentliche Jugendfehler Michelangelo angerechnet werden, da er auch nachmals, als er längſt auf dem Gipfel ſeiner Kunſt thronte, dieſelben wiederholte. Es kommt im Centaurenkampfe nicht das einzige Mal vor, dafs die Fortſetzung einer Geſtalt oder eines Gliedes im Grunde des Steines geſucht werden mufs und — hier nicht gefunden wird. In dem Jugendwerke überſieht man ſogar vollſtändig dieſe aus dem überſtrömenden Reichthum der Phantaſie entſpringende Luſt, den Stoff zu vergewaltigen, über dem Staunen, mit welcher Meiſterſchaft der kaum zwanzigjährige Michelangelo bereits die plaſtiſchen Formen beherrſcht und mit techniſchen Schwierigkeiten ſpielt. Eine praktiſche Kunſtſchule nannte Thorwaldſen das Relief, deſſen Bedeutung erſt recht erſichtlich wird, wenn man Antonio Pollajuolo's im Gegenſtande verwandtes Relief, den Kampf nackter Männer, (im Kensingtonmuſeum) zur Vergleichung heranzieht. Eine ganz neue Welt ſpricht aus Michelangelo's Schöpfung, und dennoch trennt ſie kaum ein Menſchenalter von dem anderen Werke. Der vollendeten Durchbildung der einzelnen Geſtalten des Vordergrundes erſcheint die wohlabgewogene Compoſition ebenbürtig. Die Mitte des Bildes nimmt der Held der Handlung, nur mit dem Oberkörper ſichtbar, ein. Er bedroht mit hoch erhobenem Arm den Streiter zu ſeiner Linken, welcher einen gewaltigen Stein zum Wurfe bereit hält, ſelbſt aber von einem Kahlkopfe zum Ziele genommen wird. Dadurch dafs der Angreifer auch ſtets wieder Angriffe erleidet, verſchränken ſich die Gruppen in der mannigfachſten Weiſe. Doch wird das Auge nicht verwirrt und die einzelnen Geſtalten nicht zu einem Knäuel verwickelt. Vor der Mittelfigur ſteigerte Michelangelo mit weiſer Erwägung die Handlung zur höchſten Kraft. Ganz vorne liegt, zu Tode getroffen, von der Wucht des Schlages wie in die Erde eingebohrt, ein Centaur und iſt ſelbſt wieder zum Lager eines Sterbenden geworden. Ueber dieſen Opfern der Schlacht tobt noch wüthende Leidenſchaft. Ein gewaltiger Recke hat ſeine Beute, einen ſchönen nackten Jüngling, am Hinterkopfe gepackt und ſchleppt ihn nach. Verzweifelnd zerrt dieſer den Arm des Siegers und iſt bemüht, ſich ihm zu entwinden. Und es gelingt ihm vielleicht auch. Denn er wird von einem Helfer um den Leib gefaſst und mit der gleichen Gewalt zurückgezogen, mit welcher er nach vorwärts geriſſen wird. Wie eine Welle in die andere flieſst, ebenſo ununterbrochen wogt der Kampf von dem einem Ende der Tafel zum anderen. Nur einzelne Hauptlinien, ungeſucht, wie zufällig durch die Umriſſe der Körper entſtanden, durchziehen die Fläche, gliedern den Vorgang und geſellen dadurch zur höchſten Wahrheit vollendete, künſtleriſche Weisheit. Wahrlich, Michel-

angelo iſt der Antike niemals ſo nahe gekommen, wie in dem Centaurenkampfe, dem Werke ſeiner frühſten Jugend.

* * *

Die Flucht aus Florenz hatte ihn wie die vertriebenen Medici in die Stadt der Bentivoglio's, nach Bologna, geführt, ein glücklicher Zufall mit Gianfrancesco Aldovrandi, einem Kunſtfreunde, zuſammengebracht. Was mochte wohl Michelangelo bei der Frage Aldovrandi's denken, ob er ſich wohl getraue, am Grabmale des heiligen Dominicus einige noch fehlende, von Gröſse übrigens wenig anſehnliche Figuren zu ergänzen? Er ſagte bereitwillig zu und meiſselte aus Marmor die Heiligen Petronius und Proculus und einen kandelabertragenden Engel. Der h. Proculus ging frühzeitig zu Grunde, der Schutzheilige der Stadt dagegen über dem Sarkophage und der Engel (zur Rechten des Beſchauers auf der ſogenannten Epiſtelſeite des Altars) haben ſich erhalten. Als Michelangelo den Engel arbeitete, tauchte offenbar die Erinnerung an die empfangenen Schuleindrucke in ihm wieder auf. Das Werk erſcheint älter als die Centaurenſchlacht. Der Kopf mit dem kurzen Haar und dem energiſchen Ausdruck beſitzt wenig von dem Engelhaften, welches die gegenüber knieende Engelsgeſtalt des während der Arbeit in Bologna (2. März 1494) verſtorbenen Niccolo dell' Arca auszeichnet. Wegen der entſchieden gröſseren Schönheit iſt dieſe letztere eine Zeitlang für das Werk des jüngeren Meiſters gehalten worden. Die Falten des Gewandes am Engel Michelangelo's kleben gleichſam am Körper an und haben keinen anderen Zweck als die runden nackten Formen recht deutlich zu betonen. Das Ganze macht den Eindruck, als ob Michelangelo nur eine kurze Muſse auf die Arbeit hätte verwenden können. Und das war auch der Fall, wenn die Nachricht auf Wahrheit beruht, dass er bereits im Sommer 1495 wieder in Florenz thatig auftrat. Die neue Verfaſſung, welche Savonarola's Anhänger eingeführt hatten, machte im Palaſte der Signorie neue bauliche Einrichtungen nothwendig. Es galt, für die Sitzungen des groſsen Rathes, an welchem von nun an über tauſend Bürger theilnehmen ſollten, einen würdigen Raum zu ſchaffen. Zu den Berathungen darüber ſoll man auſser Simone il Cronaca, Giuliano da San Gallo, Baccio d' Agnolo und Leonardo da Vinci auch Michelangelo trotz ſeiner groſsen Jugend berufen haben. Da bereits am 19. Juli 1495 die Ausführung des Werkes Cronaca übertragen wurde, muſs Michelangelo ſchon vorher nach Florenz zurückgekehrt ſein.

Ein Glied der Nebenlinie der Medici, Lorenzo di Pierfrancesco, welcher ſich von Piero Medici ferngehalten und zur Volkspartei geſchlagen hatte, wurde hier ſein Gönner und gab ihm auch einige Beſchäftigung. Sie war weder ausreichend, noch winkten ihm von anderer Seite lohnende Aufgaben. Die ſchweren Zeiten, unter denen Florenz darnieder lag, die innere Parteiung, die äuſsere Kriegsgefahr legten der altgewohnten Kunſtpflege arge Feſſeln an. Michelangelo verlieſs daher ſchon nach Jahresfriſt wieder die Heimath und zog nach der Stadt, in welcher ſich allmählich die Künſtler Italiens zu ſammeln begannen, nach Rom. Ihn trieb dazu noch ein beſonderer Anlaſs. Er hatte einen ſchlafenden geflü-



Der Centaurenkampf. Marmorrelief. Casa Buonarroti in Florenz.

gelten Amor, die ausgelöſchte Fackel und den Köcher zur Seite, in Marmor gemeiſselt und auf den Rath Lorenzo's di Pierfrancesco ihm durch allerhand Mittel das Anſehen eines eben ausgegrabenen antiken Werkes verliehen. Ein gewiſſer Baldaſſare erwarb die Statue und verkaufte ſie in Rom an den Cardinal von S. Giorgio, Raffaelo Riario, bei dem Handel den Meiſter und den Käufer betrügend. Michelangelo empfing nur einen Theil des Kaufpreiſes, der Cardinal aber wurde in dem Wahne gelaſſen, eine ächte Antike zu beſitzen. Die Wahrheit kam bald genug zu Tage und daſs ein junger Florentiner der Schöpfer des Werkes ſei, zur Kenntniſs des Cardinals. Der letztere, welcher unbewuſst dem Genius Michelangelo's in ſo hohem Maſse gehuldigt, war doch gewiſs zur regſten Förderung des Meiſters bereit. In dieſem guten Glauben lebte Michelangelo und wanderte nach Rom. Er lieſs ſich von Lorenzo di Pier Francesco einen Empfehlungsbrief an Riario geben und langte am 25. Juni 1496 in Rom an. Die in den Cardinal geſetzten Erwartungen wurden allerdings bitter getäuſcht. Der Aerger über den ihm mitgeſpielten Betrug überwog die Freude an der ſchönen Statue. Er lieſs ſich von Baldaſſare den Kaufpreis wiedererſtatten und gab ihm den Amor zurück, der bald darauf in den Beſitz des Herzogs von Urbino und 1502 in die Sammlung der Markgräfin von Mantua, Iſabella Gonzaga, gelangte, wo er ſeitdem ſpurlos verſchwunden iſt. Ein neues Werk, wie der Cardinal anfangs Michelangelo hoffen lieſs, und wofür dieſer bereits den Marmorblock gekauft hatte, beſtellte er nicht. Auch die auf Piero de' Medici, der ſeine Verbannung luſtig in Rom verlebte, geſetzte Erwartung ging nicht in Erfüllung. Er hielt nicht, klagte Michelangelo in einen Briefe an ſeinem Vater (19. Aug. 1497), was er verſprach. Dagegen gewann Michelangelo durch die Vermittlung Jacopo Galli's, eines römiſchen Edelmannes, die Gunſt des franzöſiſchen Geſandten am päpſtlichen Hofe, des Cardinals Jean de Villiers de la Grolaie, Abtes von St. Denis, und wurde von dieſem mit einer ſo groſsen und würdigen Aufgabe betraut, daſs er für alle von dem Cardinal von S. Giorgio und von Piero de' Medici erlittenen Täuſchungen ſich reich entſchädigt fühlen muſste. Der franzöſiſche Prälat beſtellte für eine Capelle in der alten Peterskirche die Marmorgruppe der Pietà, d. h. der Madonna mit dem todten Chriſtus im Schooſse. Die Verhandlungen begannen ſpäteſtens im Herbſte 1497, da in einem Briefe des Cardinals vom 18. November von einer Reiſe des Künſtlers nach den Marmorbrüchen von Carrara die Rede iſt; der förmliche Vertrag mit genauer Angabe des Preiſes — 450 Dukaten — und der Zahlungsfriſten wurde am 26. Auguſt 1498 abgeſchloſſen.

An Michelangelo's Stelle unterſchrieb den Vertrag der ihm befreundete Jacopo Galli. Er verſprach nicht allein die Vollendung der Arbeit binnen einem Jahre, ſondern verbürgte auch ein Werk, ſo ſchön, »wie kein einziges heute in Rom vorhanden und wie es auch kein lebender Künſtler beſſer ſchaffen könne«. Michelangelo löſte die Bürgſchaft glänzend ein.

* * *

Die Pietà, ſeit 1749 in der erſten Capelle rechts in der neuen Peterskirche aufgeſtellt, nimmt unter den plaſtiſchen Werken Michelangelo's die hervorragendſte

Stellung ein. Auf dem breiten Kreuzesſteine hat ſich die Madonna niedergelaſſen, quer über ihren Knieen ruht der todte Chriſtus mit ſanft gelöſten Gliedern und leiſe nach rückwärts geneigtem Haupte, unter der Schulter von dem rechten Arm ſeiner Mutter unterſtützt. Sie ſenkt ihr Antlitz herab und hält die

Pietà. Marmorgruppe.
Rom. Peterskirche.

Linke etwas ausgeſtreckt und die Hand wie unwillkurlich geöffnet, als wollte ſie fragen, ob wohl ein ſo groſser Verluſt ertragen werden könne? Der Mutterſchmerz hat aber die jugendliche Schönheit der Madonna ſo wenig zerſtört, wie der herbe Tod im Stande war, die Anmuth des Chriſtusleibes zu brechen. Michelangelo hat in ſpäteren Jahren im Geſpräche mit Condivi den geringen Unterſchied im Alter zwiſchen Mutter und Sohn aus theologiſchen Gründen erklärt, auf die unbefleckte Empfängniſs hingewieſen. Natürlich hat er während er ſein

Werk ſchuf, ſich nicht durch ſolche Erwägungen beſtimmen laſſen. Er ſtand damals aber unter dem Banne der Antike, welche ihm hier in Rom ganz anders lebendig entgegentrat, als in den vereinzelten Schulmuſtern im Garten von San Marco. So wie Michelangelo in ſeiner Pietà hätten gewiſs auch die alten Chriſten, die

Bacchus. Marmorſtatue.
Nationalmuſeum in Florenz.

noch von dem Hauche der klaſſiſchen Kunſt berührt wurden, den Tod des Erlöſers aufgefaſst, gleich ihm die Wahrheit der Empfindung durch die vollendet ſchöne Form zu verklären geſucht. Bei der Einzelbetrachtung iſt man leicht geneigt, dem nackten Chriſtuskörper den höchſten Preis zu geben und im Kopftuche wie im Mantel der Madonna ſogar ſeltſame und ſchwerfällige Motive zu entdecken. Gerade darin offenbart ſich aber die in hohem Grade gereifte Weis-

heit des Künſtlers, daſs er das Kleid der Madonna ohne Scheu als Hintergrund des nackten Leibes behandelt, deſſen weiche runde Formen ſich von dem tiefgefurchten, reichgefalteten Gewande beſonders wirkungsvoll abheben.

Schon die Zeitgenoſſen bemerkten, Michelangelo ſei bei der Schöpfung der Pietà von den Spuren der mittelalterlichen Tradition abgewichen. Das Urtheil ſpricht die Wahrheit aus, darf aber nicht als Tadel genommen werden. Denn was Michelangelo dafür bot, überragt weithin alle früheren Leiſtungen. Es weht eine antike Stimmung aus dem Werke. Die klaſſiſche Kunſt lenkte damals aber nicht allein Michelangelo's Formenſinn, ſie gab ihm auch einzelne ſtoffliche Anregungen. Für Jacopo Galli arbeitete er während ſeines römiſchen Aufenthaltes, vielleicht noch vor der Pietà, zwei Marmorſtatuen: einen Bacchus und einen Cupido. Den Bacchus begrüſsen wir in der Florentiner Galerie, wohin er 1572 durch Ankauf von den Erben Jacopo's gelangte, den Cupido dürfen wir mit einiger Wahrſcheinlichkeit in einer aus der Sammlung Gigli-Campana erworbenen Statue im Kenſington-Muſeum erkennen.

Des ſüſsen Weines voll, in den Beinen nicht ganz ſicher, mit dem vollen Becher liebäugelnd, den er in der Rechten emporhält, das Haupt mit Weinlaub bekränzt, ſteht Bacchus vor uns, das Bild des jugendlichen Zechers. Die ſchlaff herabhängende Linke hält eine Traube, von welcher ein kleiner bockfüſsiger Satyr naſcht. Ein Baumſtamm dient dem letzteren zur Stütze und hilft gleichzeitig die ganze Statue im Gleichgewicht halten. Woher entlehnte Michelangelo das Motiv? Der Gegenſtand der Darſtellung war bis dahin in der Renaiſſancekunſt nicht heimiſch geweſen, er liegt auch der Natur Michelangelo's, mag derſelbe immerhin erſt im ſpäteren Alter das Gepräge des herbſten Ernſtes empfangen haben, ziemlich fern. Der Ausdruck des Geſichtes erſcheint befangen, die ganze Haltung des Bacchus nicht ſo klar durchdacht und unmittelbar empfunden, wie es von einem ſelbſtändig geſchaffenen Werke mit Recht erwartet wird. Unwillkürlich wird man an ein Vorbild gemahnt, welches die Phantaſie des Meiſters bannte und ſeinen Geſtaltungsſinn enger als ſonſt umſchrieb. Die alten Griechen erzählten die anmuthige Sage von dem Knaben Ampelos, dem Lieblinge des Dionyſos, nach deſſen gewaltſamen Tode Zeus, um den Schmerz des Dionyſos zu lindern, einen Weinſtock aus dem Leibe des Verſtorbenen emporſprieſsen läſst. Die antike Kunſt bemächtigte ſich dieſes Mythus und verlieh ihm neues Leben. Eine Marmorgruppe im britiſchen Muſeum z. B. ſchildert Dionyſos mit dem Becher in der erhobenen Rechten, mit der Linken Ampelos umarmend, welcher bereits halb in den knorrigen Weinſtock verwandelt und, nur noch mit dem Oberkörper aus dem Stamme herausragend, dem Gotte eine Traube anbietet. Ein ähnliches Bildwerk mochte Michelangelo geſehen haben. Der Mythus war ihm und dem Freundeskreiſe in Rom aber entweder nicht recht verſtändlich oder nicht anziehend genug. An ſeine Stelle trat daher das gemeinfaſsliche Motiv eines trunkenen Bacchus mit dem Satyrknaben, welcher letztere nicht eine Traube reicht, ſondern nach ihr greift. Doch klingt noch in dem auf dem Baumſtamme ſitzenden Satyr das Vorbild ziemlich deutlich an. Untrügliche Merkmale weiſen in der florentiner Bacchusſtatue Michelangelo's Hand. Einen ſolchen Lebensüberfluſs, wie ihn der prachtige Torſo des Gottes zeigt, konnte nur Michel-

angelo dem Marmor einhauchen. Auch an äufseren Zeugniffen der Aechtheit fehlt es nicht. Schon Raffael Volaterranus, deffen Commentarii urbani im Anfange des fechzehnten Jahrhunderts gefchrieben wurden, rühmt neben der Pietà das »operosum Bacchi signum in atrio domus Jacobi Galli, civis romani». Nicht die gleiche vollkommene Sicherheit herrfcht in Bezug auf den Urfprung des

Cupido. Marmorftatue.
South Kenfington Mufeum in London.

lebensgrofsen Cupido im Kenfington-Mufeum. Das Stilgefühl hat das letzte Wort; es liebt aber bekanntlich ein allerletztes Wort zuweilen anzufügen, welches dem früheren letzten widerfpricht.

Der jugendliche Gott ift halb knieend, halb fitzend, mit unterfchlagenem rechten Beine — ähnlich wie der berühmte Florentiner Schleifer — dargeftellt. Der Kopf ift in fcharfer Wendung nach der Seite gedreht; mit dem einem Arme greift Cupido vor, als wollte er vom Boden einen Pfeil aufheben; im

andern hochgehobenen hält er den Bogen. Die Lehre von der Wirkung der Contraſte erſcheint hier beinahe wie in einem akademiſchen Exempel verkörpert. Der Kopf und der Torſo, die beiden Arme und Beine zeigen nachdrücklich betonte Gegenſätze in Stellung und Bewegung. Auffallen muſs es auch, daſs Michelangelo ſein Werk unvollendet zurückließ. An den Haaren und an den auf dem ſchwarzen Sockel ausgebreiteten Gewandſtücken fehlt die letzte Hand. Wie es kam, daſs Michelangelo die Arbeit unterbrach, und Jacopo Galli ſich dabei beruhigte, darüber beſitzen wir keine Kunde.

* * *

Vier Jahre währte Michelangelo's Aufenthalt in Rom, ſeinem Vater viel zu lange, der nicht aufhörte, ihm die eigene Noth zu klagen und zur baldigen Rückkehr in die Heimath zu mahnen. Was konnte dem Künſtler aber die Heimath bieten, welche im Innern fortwährend Verfaſſungskriſen überſtehen muſste, nach aufsen durch den Krieg mit Piſa beſchäftigt war und in ſteter Furcht vor den lauernden Medicis und dem eroberungsluſtigen Ceſare Borgia, dieſem ruchloſeſten aller Kraftmenſchen, lebte? Zum Glück für Michelangelo bedachten ihn römiſche Freunde mit einem gröſseren Auftrage, welchen er nach ſeiner Heimkehr 1501 in Florenz ausführen konnte. Der Cardinal Francesco Piccolomini, nach dem Tode Alexander's VI. auf den päpſtlichen Thron unter dem Namen Pius III. erhoben, hatte in Siena ein Familienheiligthum zu ſtiften beſchloſſen. Im Sienenſer Dome ſollte eine Familienkapelle errichtet werden und ein Bücherſaal, an dieſelbe anſtofsend, die von dem groſsen Ahnen, von Aeneas Sylvius hinterlaſſenen Bücherſchätze bergen. Wunderbar greifen Frömmigkeit und Ruhmesſehnſucht neinander, ſo daſs man kaum weiſs, ob das Geſchlecht der Piccolomini mit gröſserem Stolze auf den Papſt Pius II. oder auf den Humaniſten Aeneas Sylvius zurückblickte. Schon im Jahre 1485 wurde der Bau der Kapelle begonnen, der plaſtiſche Schmuck derſelben ſpäter dem Pietro Torrigiano, demſelben, der als Jüngling durch einen Fauſtſchlag Michelangelo's Naſe für immer plattgedruckt hatte, übergeben. Als dieſer aber den Künſtlerkittel mit dem Soldatenrocke vertauſchte und der Fahne Ceſare Borgia's folgte, betraute der Cardinal mit der Fortſetzung des Werkes Michelangelo, wahrſcheinlich unter Vermittlung Jacopo Galli's. Wenigſtens leiſtete dieſer abermals in dem Vertrage (5. Juni 1501) für den Künſtler Burgſchaft. Der Vertrag, von Michelangelo nachträglich (19. Juni) in Florenz unterſchrieben, band nach der Sitte der Zeit den Künſtler eng und feſt. Fünfzehn Figuren, auſser Apoſteln und Heiligen noch Chriſtus und zwei Engel, den Maaſsen, welche der Baumeiſter Andrea Fuſina aus Mailand angegeben hatte, entſprechend, beſtellte der Cardinal. Das Material ſollte weiſser fleckenloſer Marmor ſein und die Arbeit wenn möglich noch beſſer »als die man heutzutage in Rom ſieht«. Sobald zwei Figuren fertig ſind, ſollen ſie von erfahrenen Meiſtern geprüft, das ganze Werk aber binnen drei Jahren vollendet werden. Auſserdem verpflichtete ſich Michelangelo, an einer von Torrigiano begonnenen Figur des h. Franciscus das noch fehlende Gewand und den Kopf zu ergänzen. Als Preis wurden 500 Ducaten ausbedungen, hundert

David. Marmorſtatue.
Kunſtakademie in Florenz.

Ducaten noch vor Beginn der Arbeit, das übrige Geld nach Mafsgabe des Fortſchritts derſelben bewilligt. So feſt und genau dieſe Beſtimmungen auch lauten, ſo übten ſie dennoch keine bindende Kraft aus. Nach drei Jahren hatte Michelangelo erſt vier Figuren (die heil. Petrus, Paulus, Pius und Gregorius) fertig geſtellt. Obgleich der Vertrag mit den Erben des Francesco Piccolomini (15. October 1504) erneuert und die Friſt verlängert wurde, ſo nahm das Werk ſeitdem dennoch keinen Fortgang mehr. Noch nach ſechzig Jahren (1561) dachte Michelangelo ſorglich daran, dafs es an der Zeit ſei, die Angelegenheit mit den Erben zu regeln. Die Natur des Gegenſtandes mochte ihn wenig gelockt und ihm das Aufgeben des Werkes leicht gemacht haben. Das gröfste Hindernifs war aber jedenfalls eine neue zuſagendere Beſtellung, welche er kurz darauf erhielt.

* * *

Die Vorſteher des Florentiner Domes, die Conſuln der Weberzunft hatten im Hofe der Bauhütte ſeit langen Jahren einen verhauenen Rieſenblock liegen. Agoſtino d'Antonio, ein Florentiner Bildhauer, uns am beſten durch den Faſsadenſchmuck von S. Bernardino in Perugia bekannt, arbeitete 1463 im Auftrage der Domverwaltung an zwei mächtigen Statuen, »Giganten«, welche aufsen auf dem Dome aufgeſtellt werden ſollten. Die eine vollendete er zur Zufriedenheit der Beſteller, über die andere kam es zum Streite. Der Künſtler war in zwei Punkten von dem Vertrage abgewichen. Er hatte den Giganten, der auch genauer als Prophet und David bezeichnet wird, nicht aus vier Stücken, ſondern aus einem Blocke zu hauen begonnen, wodurch der Preis des Werkes bedeutend ſtieg, und er hatte die Ausführung ſelbſt wieder einem andren Meiſter, dem Bartolommeo di Piero aus der Steinmetzenſtadt Settignano, überlaſſen. Davon nahm die Domverwaltung (20. December 1466) Anlafs, den Contract zu löſen und den Block zurückzunehmen. Er blieb unbenutzt bis zum Jahre 1501 liegen. Da beſchloſs der Domvorſtand (2. Juli) ihn aufrichten und durch Sachverſtändige prüfen zu laſſen, ob er wohl noch brauchbar ſei und die angefangene Figur aus ihm könne vollends herausgehauen werden. Das Gutachten fiel günſtig aus, und Michelangelo wurde auserleſen (16. Auguſt) »quendam hominem vocato Gigantem« zu vollenden. Der Domvorſtand gewährte ihm eine Friſt von zwei Jahren, ſtellte ihm die Tagelöhner, das nöthige Holzwerk und verhiefs ihm 420 Goldgulden als Sold. Am Rande des Vertrages lieſt man die Bemerkung, dafs Michelangelo am 13. September 1501 an einem Montage Morgen tapfer zu arbeiten angefangen habe. Und in der That war er ganz anders eifrig bei der Sache als bei dem für Siena beſtimmten Werke oder bei der Beſtellung, welche die Wollweberzunft und der Kirchenvorſtand des florentiner Domes zwei Jahre ſpäter (24. April 1503) bei ihm machten. Er ſollte zwölf lebensgroſse Marmorſtatuen, die Apoſtel darſtellend, für den Dom meifseln, er brachte es aber nur zu dem flüchtigen Entwurfe einer einzigen Figur, welche (der h. Matthäus) gegenwärtig in dieſem Anfangszuſtande in der Florentiner Akademie aufgeſtellt iſt. Bereits im Januar 1504 war der David ſo gut wie vollendet. Es galt nun den paſſenden Aufſtellungsort zu wählen. Denn der urſprünglich für die Koloſſalſtatue auser-

ſehene Platz hoch oben auf einem Strebepfeiler des Domes erſchien ſchon mit Rückſicht auf die Sicherheit des Werkes ganz undenkbar. Der Kirchenvorſtand, um ſicher zu gehen, berief auf den 5. Januar 1504 eine Verſammlung von Sachverſtändigen und liefs über deren Vorſchläge ein Protocoll aufnehmen, das ſich glücklicher Weiſe bis zum heutigen Tage erhalten hat. Es gehört zu den anziehendſten und wichtigſten Urkunden der italieniſchen Kunſtgeſchichte, ſowohl wegen der Autorität der Berufenen, als auch wegen der Wichtigkeit der Sache.

Die Verſammlung zählte dreifsig Männer. In ihr befanden ſich die angeſehenſten Künſtler, welche Florenz damals befafs, von Architekten: Simone il Cronaca, Giuliano und Antonio da Sangallo, dann die Bildhauer Andrea dal Monte Sanſavino und Andrea della Robbia, ferner die Maler Coſimo Roſelli, Filippino Lippi, Sandro Botticelli, Pier di Coſimo, Lorenzo di Credi, Pietro Perugino und endlich Leonardo da Vinci. Der Florentiner Künſtlerkatalog aus dem Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts fällt mit der Summe der Theilnehmer beinahe zuſammen.

Zwei Meinungen ſtanden ſich vorzugsweiſe gegenüber. Die eine Partei, angeführt von Giuliano da San Gallo und Leonardo empfahl die Loggia als Aufſtellungsort und machte dafür ſo triftige Gründe geltend, insbeſondere den beſſeren Schutz für das Marmorwerk, dafs die Zurückweiſung dieſer Anſicht ſchwer verſtändlich wäre, hätte ſich nicht das Votum des Maeſtro Francesco, des Herolds der Signorie, erhalten. Maeſtro Francesco, bei welchem die Umfrage begann, ſchlug dringend den Platz am Eingange vor dem Signoren-Palaſte vor. Dort ſtand ſeit 1495 Donatello's Judith. Die Florentiner hatten nach der Verjagung Piero Medici's das berühmte Bronzewerk aus der Caſa Medici geholt und das bibliſche Bild des Tyrannenmordes paſſend erachtet, den Eingang zum Palaſte der Signorie zu bewachen. Es galt, wie auch die Inſchrift: »Exemplum salutis publicae cives posuere« zum Ueberfluſs bekundete, als politiſches Wahrzeichen. Eben deſshalb miſsfiel es dem Maestro Francesco und mit ihm gewiſs noch vielen anderen. Dieſe Judith, ſagte er, müſſe nothwendig entfernt werden. Es ſei unziemlich zu ſehen, wie ein Weib einen Mann tödte, und überdies habe ſich die Gruppe als ominös erwieſen. Seit[1] ſie vor dem Palaſte ſtehe, gehe es im Kriege mit Piſa immer ſchlechter. Wahrſcheinlich, dafs dieſe Erwägungen ſiegten; jedenfalls wurde der Anſicht des Maeſtro Francesco gemäſs beſchloſſen und die Rieſenſtatue vor dem Palaſte aufgeſtellt. Vier Tage (14—18. Mai) währte der Transport von der Bauhütte bis zum Platze der Signorie. Es erſchien den alten Chroniſten wichtig genug den ganzen Vorgang unter den ſtädtiſchen Ereigniſſen zu verzeichnen und ſowohl die wohlerſonnenen Bewegungsmittel zu beſchreiben, wie die Nothwendigkeit einer nachtlichen Wache zu erwähnen, weil Uebelwollende mit Steinen nach der Statue warfen. Ein moderner Chroniſt würde hinzufügen, dafs die Zeit jenen Recht gab, welche einen gedeckten Aufſtellungsort empfohlen hatten. Der zunehmende Verderb des Marmors heiſchte dringend die Entfernung von dem alten Standort. Die Statue, 180 Centner ſchwer, wurde im Sommer 1873 in die Akademie übertragen.

Kein plaſtiſches Werk Michelangelo's erntete bei den Zeitgenoſſen ſo reichen Ruhm wie der David. Vaſari preiſt den Wundermann, der einen Todten, den

verhauenen Block, wieder zum Leben erweckte, und verſichert, daſs Michelangelo's David alle antiken und modernen Statuen, die griechiſchen und römiſchen, weit hinter ſich laſſe. Die Kühnheit und Sicherheit des Meiſters wird in der That ſtets das gröſste Staunen erregen. Vorgeſchrieben und gegeben war ihm nicht allein der Gegenſtand der Darſtellung, gegeben waren auch die Maaſse und Proportionen und mit ihnen die engſte Schranke für Stellung und Bewegung. Dennoch merkt man kaum den Zwang und wird gewiſs niemals aus der Geſtalt allein die Geſchichte des Werkes er

Marmorgruppe.

konnte und wollte Michelangelo nicl … die Volksstimme wuſste dies. Für ſie gab es niemals einen David, ſondern immer nur einen »Giganten«. Und das bleibt auch der richtige Name, nicht allein wegen der auffälligen koloſſalen Verhältniſſe, ſondern auch wegen des deutlichen Anklanges an die berühmteſten Rieſenſtatuen des Alterthums, an die Koloſſe von Montecavallo. Natürlich hielt ſich Michelangelo hier wie überall von jeder unmittelbaren Nachahmung frei; ohne das vorhergehende Studium dieſer antiken Werke in Rom hätte er aber niemals die ſchwierige Aufgabe ſo vollkommen bewältigt, vielleicht nicht einmal die Luſt und die Macht gewonnen, das Wagniſs zu verſuchen. Den Heldenbildern Rom's hat er die einheitliche Durchbildung der Körperformen abgelauſcht,

ſo daſs dieſelben bei aller packenden Naturwahrheit einem gemeinſamen Geſetze untergeordnet ſich zeigen, ihnen das Geheimniſs durchgangiger Belebung einer

Madonna von Manchester. Nationalgalerie in London.

nackten Geſtalt abgelernt. Sein Heros zeigt freilich äuſserlich eine ruhige Haltung; doch durchzuckt eine einheitliche Bewegung von innen aus alle Glieder und erſcheint der ganze Leib auf eine Action hin geſpannt. Die erhobene

Linke hält die Schleuder bereit, die am Leib herabhängende Rechte birgt den Kiefel. Mit trotzigem Ausdrucke, den Kopf nach links gewendet, erwartet der Kämpfer den Gegner; im nächſten Augenblicke, ehe noch der ſcharf beobachtete Feind einen Entſchluſs gefaſst, wird David zum Angriffe übergehen.

Nicht genug kann es beklagt werden, daſs eine zweite Davidſtatue, welche Michelangelo bald nach dem »Giganten« ſchuf, im Laufe der Zeit ſpurlos verloren ging. Der Vergleich würde die Bedeutung jedes einzelnen Bildes klarer ſtellen, überdieſs die Beziehungen der verſchiedenen kleinen Wachsmodelle und Handzeichnungen zu einer Davidfigur leichter erkennen laſſen. Dieſe zweite Davidſtatue wurde bei Michelangelo am 12. Auguſt 1502 und zwar aus Erz von Staatswegen beſtellt. Es galt den guten Willen eines Günſtlings Ludwig's XII. von Frankreich, des Pierre Rohan, Marſchall von Gié, für die hilfsbedürftige Republik zu ſichern, und dieſes geſchah mit gewiſſem Erfolge am beſten durch Kunſtgeſchenke. Denn bereits begann auch in Frankreich die Renaiſſancebildung in den höfiſchen Kreiſen heimiſch zu werden und ſteigerte ſich die Freude am Kunſtbeſitze bisweilen zur Leidenſchaft. Als der Marſchall in Ungnade fiel, änderten die Prioren nur die Adreſſe und beſtimmten das Bronzewerk dem einflufsreichen Schatzmeiſter des Königs Florimond Robertet. Im November 1508 wurde die Statue, die Michelangelo unvollendet zurückgelaſſen hatte, nach Blois, wo Robertet das Hôtel d'Allaye gebaut hatte, geſendet. Von da kam ſie nach dem Schloſſe Bury und um die Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts nach dem Schloſſe Villeroy (Seine und Marne). Seitdem iſt ſie gänzlich verſchollen, ein Schickſal, das ſie mit mehreren Sculpturen aus Michelangelo's Jugendperiode theilt. Als einzige Spur ſind Condivi's Worte übrig geblieben: »Er goſs einen David mit einem Goliath darunter«, mit welcher Schilderung eine Federzeichnung im Louvre (Braun's Phot. No. 49) übereinſtimmt.

* * *

Der florentiner Aufenthalt 1501—1505 ſchien ſich für Michelangelo's Thätigkeit als Bildhauer überaus fruchtbar anzulaſſen. Denn aufser den erwähnten Werken und zwei (unvollendeten) Rundreliefs in Marmor für Taddeo Gaddi und Bartolomeo Pitti — jetzt in der londoner Academie und im florentiner Nationalmuſeum — muſs in dieſe Jahre noch die Madonna von Brügge geſetzt werden, falls ſie überhaupt Michelangelo's Hand zugeſchrieben werden kann. Die ſchriftlichen Nachrichten über dies Werk ſind nicht ohne Widerſprüche und der Augenſchein nicht förderlich, dieſen Widerſpruch raſch zu löſen. Zu Gunſten der Echtheit ſprechen manche Umſtände. Sowohl Condivi wie Vaſari erwähnen ein Madonnenbild, welches flandriſche Kaufleute, die Moscheroni, bei Michelangelo beſtellt hatten. Am 4. Auguſt 1506 giebt ihm ein wegekundiger Freund, Balducci aus Rom, die Mittel an, wie das offenbar jetzt fertige Werk am beſten nach Flandern geſchickt werden könne und zwar an die Adreſſe der Erben des Giovanni und Aleſſandro Moscheroni u. Comp. in Brügge. In der Liebfrauenkirche in Brügge am Ende des rechten Seitenſchiffes befindet ſich auf dem Altar

eine Marmorgruppe, die Madonna mit dem Chriſtuskinde, aufgeſtellt, welche ſchon Dürer auf ſeiner niederländiſchen Reiſe 1521 als ein Werk Michelangelo's bezeichnete, und in deren Nähe überdieſs der Grabſtein eines ſpäteren Pierre Moskeron liegt. Um ſo mehr befremdet die ausdrückliche Bezeichnung des Werkes bei Condivi als einer Erzarbeit oder wohl gar bei Vaſari als eines Broncemedaillons. Gern würde man einen Gedächtnifsfehler der beiden Biographen annehmen, welche die Brügger Madonna ja niemals mit eigenen Augen geſehen hatten, wenn nur das Werk ſelbſt deutlicher ſeinen Urſprung enthüllte. Unzweifelhaft beruht es auf Entwürfen Michelangelo's. Das britiſche Muſeum und die Privatſammlung Vaughan in England beſitzen die erſten Skizzen und Studien des Meiſters zu der Brügger Madonna. Die Ausführung in Marmor zeigt aber theilweiſe eine weiche Glätte, die wieder von Michelangelo ablenkt. So bleibt nur der Ausweg übrig, die Madonna von Brügge als eine Geſellenarbeit, in Michelangelo's »bottega« nach ſeinen Skizzen aber nicht von ſeiner Hand geſchaffen, zu betrachten. Dafür ſcheint auch der jüngſt aufgefundene, im Kenſingtonmuſeum bewahrte Marmorkopf zu ſprechen, von welchem angenommen wurde, er zeige den Typus der Madonna von Brügge und ſei von Michelangelo eigenhändig gearbeitet worden, um den Geſellen bei dem Werke als Muſter und Anhaltspunkt zu dienen. Die techniſche Ausführung regt aber dieſelben Zweifel an, wie die grofse Gruppe in Brügge, und zum Ueberfluſs wird auch die Erinnerung an den Ausſpruch Baccio Bandinelli's lebendig, dafs Michelangelo keine Gehilfen in ſeiner Werkſtätte geduldet habe. Freilich kennen wir Bandinelli als eine häfsliche, wenig Vertrauen einflöſsende Perſon, und die Motive, welche er Michelangelo unterſchiebt, dieſer hätte keine Nebenbuhler heranziehen wollen, ſind gewifs falſch; aber für die frühere Zeit des Meiſters durfte die Behauptung zutreffen. So bleibt alſo die Herkunft der Madonna von Brügge noch immer verſchleiert.

* * *

Wenn Michelangelo als Greis ſein Erſtlingswerk, den Centaurenkampf, betrachtete, pflegte er zu ſeufzen, dafs es ihm nicht vergönnt geweſen, ſich ausſchliefslich der Sculptur zu widmen. Er hielt ſich doch für dieſe Kunſt am beſten von der Natur ausgeſtattet. Bis zu ſeinem dreifsigſten Jahre bewahrte er auch der Sculptur vollkommene Treue. Nicht allein in dem Sinne, dafs er beinahe ausſchliefslich plaſtiſche Werke ſchuf, ſondern auch in dem anderen, für ſeine Entwickelungsgeſchichte entſcheidenderen Sinne, dafs bis dahin alle ſeine künſtleriſchen Gedanken plaſtiſche Formen annahmen und ſein Formenſinn überwiegend von antiken Studien geleitet wurde. Noch wirft ſeine mächtige Individualität nicht auf jede Geſtalt, die er verkörpert, einen ſtarken Schatten, noch bilden ſeine Werke nicht zunächſt und zumeiſt den ergreifenden Wiederſchein ſeiner grofsen einſamen Natur. Sie folgen noch den Geſetzen der Gattung, welcher ſie angehören, und halten an dem allgemeinen Ideale der Renaiſſancekunſt feſt. Seine Centaurenſchlacht, ſein Cupido, Bacchus und David vollenden die von der florentiner Kunſt ſeit Donatello eingeſchlagene Richtung; ſie bilden ihre Spitze,

ſtehen aber noch nicht wie ſeine ſpäteren Arbeiten auſserhalb des ganzen von Geſchlecht zu Geſchlecht überlieferten Kunſtkreiſes.

Michelangelo's Natur in ſeinen jungen Jahren enthüllt ſich nicht minder deutlich in den religiöſen Darſtellungen als in den mythologiſchen Geſtalten. Unter jenen ſtehen die Madonnenbilder in erſter Linie. Mit offenbarer Vorliebe hat ſie der Meiſter wiederholt gemeiſselt und gemalt, und wie alle dieſe Arbeiten auf gemeinſamer Grundlage ruhen, ſo zeigen ſie auch in formeller Auffaſſung eine enge Verwandtſchaft mit den von der Antike angehauchten Figuren. Die Madonna in Brügge und das Rundrelief im florentiner Muſeum überraſchen durch die Neuheit der Compoſition. Das Chriſtkind iſt vom Schooſse der Madonna auf den Boden herabgeglitten und aus dem hilfloſen Säugling zum Knaben geworden, der auf eigenen Füſsen zu ſtehen vermag und wie in der Bewegung ſelbſtändiger, ſo in der Empfindung bewuſster ſich zeigt. Die mittelalterliche Tradition betonte beinahe ausſchlieſslich die enggeſchloſſene Einheit von Mutter und Kind, welche ja auch zu einem tiefen, poetiſchen Ausdrucke ſich darleiht und maleriſch wirkungsvoll erſcheint. Die Renaiſſancekunſt begann das unmittelbare Band zu löſen, ergötzte ſich an einer gröſseren Mannigfaltigkeit der Schilderung; vollends die Sculptur fühlte ſich durch die überlieferte Auffaſſung beengt und drängte zu einer freieren Gruppenbildung. Die Erfüllung brachten Michelangelo's Marmorbilder. Dort, in Brügge, ſteht der Chriſtusknabe zwiſchen den Knieen der Madonna, leicht mit beiden Armen auf ihren Schenkel ſich ſtützend; hier, im Rundrelief, lehnt ſich Chriſtus, den Kopf in die Hand gelegt, von der Mutter leiſe umfaſst, von der Seite an dieſe an. Immer hat die feinſte plaſtiſche Empfindung die Gruppen beſtimmt, die Rückſicht auf geſchloſſene, dem Raum frei ſich anſchmiegende Umriſſe die Zeichnung regiert. Michelangelo übertrug dieſe Compoſitionsweiſe auch auf maleriſche Werke und gab dadurch ein von Zeitgenoſſen und dem jüngeren Geſchlecht eifrig befolgtes Beiſpiel.

Gleich das früheſte Gemälde, das wir von ihm beſitzen, führt uns die Madonna vor Augen, zwiſchen deren Knieen der Chriſtusknabe ſteht, mit der einen Hand ſich am Gewand der Mutter feſthaltend, während er mit der anderen nach einem Buche greift. An die Madonna lehnt ſich von der Seite der kleine Johannes an; je zwei ſingende Engel, ſymmetriſch rechts und links aufgeſtellt, ſchlieſsen und vollenden die ganz plaſtiſch gedachte Gruppe. Lange unter Ghirlandajo's Namen bekannt, wurde das Gemälde auf der Mancheſter-Ausſtellung 1857, obſchon jede äuſsere Beglaubigung fehlt, als ein Originalwerk Michelangelo's erkannt und ſpäter aus dem Beſitze des Mr. Labouchère (oder Lord Taunton's) in die Londoner Nationalgalerie übertragen. Es iſt von Michelangelo nur angelegt, theilweiſe untermalt worden. Wahrſcheinlich lieſs er das Bild unvollendet zurück, als er 1496 ſeine Reiſe nach Rom antrat, denn in dieſe Jahre möchte man die Entſtehung wegen der beſonders in den Engeln noch ſichtbaren Anklänge an die ältere florentiner Schule (Donatello und Robbia) ſetzen. Der plaſtiſche Charakter des Werkes tritt im Ganzen wie im Einzelnen deutlich an den Tag, er offenbart ſich in der Vorliebe für das Nackte, welcher auch die Madonna huldigen muſste, in dem ſchweren Wurfe des Gewandes und nicht minder auch

in der Abwefenheit aller maleriſchen Effecte. Die »Madonna von Manchefter«, wie das Bild gewöhnlich genannt wird, iſt allerdings im unfertigen Zuſtande auf uns gekommen. An den beiden Engeln links iſt das Nackte grun untermalt, der Mantel der Madonna erſcheint eiſengrau, das Untergewand wie die Röcke der Engel rechts ſind hellroth angelegt. Mit aller Sicherheit darf man behaupten, dafs Michelangelo durch die Farben nur die Formen theils kraftiger betonen,

Heilige Familie. Galerie der Uffizien in Florenz.

theils klarer auseinander halten wollte, an eine coloriſtiſche Wirkung nicht dachte und daher allen techniſchen Neuerungen fremd, die alte Temperamalerei beibehielt. Dasſelbe Urtheil gilt von dem anderen Gemalde, das er nach der Rückkehr von Rom in Florenz malte, einem Rundbild, von Angelo Doni beſtellt und bereits von Condivi und Vaſari erwahnt, von der beruhmten heiligen Familie in der Tribuna der Uffiziengalerie.

Die Madonna, ein mächtiges Weib, hat ſich auf die Kniee niedergelaſſen und

reicht, den Oberleib feitwärts gewendet, mit erhobenen Armen über die Schulter ihr Kind dem Gatten, der hinter der Madonna fitzt und die Gruppe auf das engfte abfchliefst. Im tiefen Hohlwege des Mittelgrundes wandert rüftig, nach der Familienfcene fröhlich zurückfchauend der Johannesknabe. Nackte Geftalten, an die halbkreisförmige Baluftrade angelehnt, oder auf ihr fitzend, beleben den Hintergrund. Aehnliche Geftalten hat Michelangelo fchon auf feinem früheften Relief, der »Madonna an der Treppe« angebracht. Er folgte darin der Sitte, welche durch die Schule des Piero della Francesca aufgebracht wurde. Durch diefe kleinen Figuren, die nicht das geringfte Verhältnifs zur Handlung haben, follte bald die perfpectivifche Kunft des Malers, bald feine Gewalt über das Nackte bewiefen werden. In beiden Richtungen ftrebte das fünfzehnte Jahrhundert Vollendung an und freute fich, bei jedem Anlafs Proben des ftetigen Fortfchrittes vorlegen zu können. Und fo wollte auch Michelangelo in den lebendig bewegten nackten Geftalten des Hintergrundes »feine Hand weifen.« Nicht fie allein reden dem plaftifchen Charakter des Bildes das Wort; das ganze Werk athmet denfelben und offenbart, wie mächtig das befondere Augenmerk des Meifters auf die vollendet gezeichneten und unübertrefflich modellirten Formen gerichtet war. Die Färbung, bei dem Madonnengewande oben röthlich, unten blau, bei dem Kleide Jofeph's oben bläulichgrau, unten dagegen orange, im Fleifche wenig über den dominirenden bräunlichen Ton hinausgehend, hilft Licht und Schatten beffer vertheilen, die Flächen runden, die Glieder von einander abheben, wird aber doch nur als ein untergeordnetes Ausdrucksmittel verwendet. So bleibt alfo Michelangelo während diefer ganzen erften Periode feiner Entwickelung Plaftiker, und fo lange er diefes bleibt, nehmen auch feine Geftalten nicht das geheimnifsvoll fubjective, gewaltfame Wefen an, das ihnen in fpäterer Zeit nicht felten aufgedruckt wird. Seine Seele erfcheint verhältnifsmäfsig hell geftimmt, feine Schöpfungen fchliefsen fich dem herrfchenden Renaiffancekreife ungezwungen an. Doch fchon naht der entfcheidende Umfchwung. Er wird herbeigefuhrt durch die Uebernahme eines grofsen malerifchen Werkes, durch den Wettftreit mit Leonardo da Vinci.

* * *

Die Zuftände von Florenz fchienen endlich nach längerem Wirrfal, bald nach dem Beginn des neuen Jahrhunderts, einer Wendung zum Beffern und der viel erfehnten gröfseren Stetigkeit entgegenzugehen. Seit der Hinrichtung Savonarola's, der als ein Suhnopfer politifcher Leidenfchaften fterben mufste, hatten fich die Parteiwogen geglättet. Noch immer fuchten zwar die Florentiner nach der beften Verfaffung, fie glaubten aber nicht, ihre Einfuhrung mit blutiger Gewalt erzwingen zu müffen. Es durfte als ein entfchiedener Fortfchritt im Sinne des inneren Friedens gelten, als 1502 ein Gonfaloniere auf Lebenszeit erkoren wurde. Die Wahl traf den Piero Soderini, von deffen Natur und Umgebung keine Tyrannenherrfchaft zu befurchten war. Der plötzliche Tod Alexander's VI. brach die gefahrliche Macht Cefare Borgia's, der Untergang Piero Medici's im Garigliano befreite die Republik von dem nächftftehenden Präten-

denten. Mit dem beſſeren Glauben an die Dauer der republikaniſchen Staatsform hob ſich auch der Stolz und die Lebensfreude der Bürger. Die Erinnerung an den Werth der Kunſt als politiſches Machtmittel wurde wieder lebendig und die Luſt, ſie im öffentlichen Dienſt zu gebrauchen, rege. Freilich hatten die vergangenen Tage der Noth und des Kampfes die Künſtlerſchaaren, die ſonſt zu jedem Werke bereit ſtanden, gelichtet. Die Signoria klagte 1501 über den Mangel an guten Künſtlern in Florenz. Zunächſt im Fache des Erzguſſes, aber auch in anderen Kunſtzweigen machte ſich eine Stockung bemerkbar; den altbewährten Meiſtern, welche noch die Zeiten Lorenzo Medici's erlebt, war keine gleich reiche Schülerzahl gefolgt. Doch auch da tauchten hellere Hoffnungen auf.

Leonardo da Vinci war 1500 nach langer Abweſenheit in Mailand nach der Heimath zurückgekehrt. Zunächſt feſſelten ihn weder die Kunſt noch Florenz in hohem Maaſse. Mit ſeinem Freunde B. Pagiolo betrieb er gemeinſchaftlich mathematiſche Studien, im Jahre 1502 ſodann ſtand er in den Dienſten Ceſare Borgia's und beſichtigte die feſten Plätze, welche dieſer in der Romagna beſaſs. Erſt 1504 erfahren wir von einem dauernden längeren Aufenthalte Leonardo's in Florenz. Muſste nicht ſein Zuſammenleben mit Michelangelo die Erwartung wecken, daſs Florenz abermals den Vorort italieniſcher Kunſtpflege bilden werde? Die wenig freundliche Stimmung, welche Michelangelo ſeinem 23 Jahre älteren Landsmanne entgegentrug, hinderte nicht nothwendig den Aufſchwung der Kräfte. Die Eiferſucht und der Ehrgeiz ſind auch mächtige Thätigkeitstriebe, und eiferſüchtig auf den Ruhm Leonardo's bis zur Ungerechtigkeit ſcheint Michelangelo allerdings geweſen zu ſein. Als einmal eine Geſellſchaft geiſtreicher Manner auf der Bank vor dem Palaſte Spini beiſammenſaſs und über einzelne Verſe Dante's ſich unterhielt, wurde der vorbeigehende Leonardo angerufen, um eine ſchwierigere Stelle zu deuten. Er verwies die Fragenden auf Michelangelo, der zufällig deſſelben Weges herkam; dieſer aber, in dem Winke gleich Hohn und Spott witternd, fuhr auf: Erkläre nur du ſelbſt, der du ein Reiterſtandbild entworfen haſt, um es in Erz zu gieſsen, dazu aber unfähig dich zeigteſt und ſchmachvoll das Werk muſsteſt ſtehen laſſen! So erzählt ein Anonymus, der noch vor Vaſari Leonardo's Leben kurz beſchrieb. Wir haben keine Urſache die Wahrheit der Anekdote zu bezweifeln, wir beſitzen nicht einmal den Muth, den gehäſſigen Ton durch die aufbrauſende Leidenſchaft zu entſchuldigen. Der innere Gegenſatz zwiſchen den beiden Männern war zu groſs, als daſs er ſich nicht auch äuſserlich kundgegeben hätte. Als ein Wunder menſchlicher Vollendung wurde Leonardo geprieſen. Mit verſchwenderiſcher Freigebigkeit hatte die Natur ihn ausgeſtattet, zur Schönheit und Kraft des Leibes eine kaum überſehbare Fülle geiſtiger Gaben hinzugefügt, der Summe ſeiner Fähigkeiten die weiteſten Schranken, welche das Einzelweſen ertragen kann, geſteckt. Nur als Probe von dem Umfange ſeines Könnens und von der Tiefe ſeines Wiſſens feſſelte ihn die einzelne That; fehlte dieſer Reiz, blieb das Wagen und Verſuchen ausgeſchloſſen, ſo ſank auch ſein Intereſſe, und es koſtete ihm dann kein Opfer, begonnene Arbeiten abzubrechen, einen eingeſchlagenen Wirkungskreis zu verlaſſen. Unberührt von ſorglichen Gedanken und gewöhnlichen Nöthen wandelt Leonardo heiter auf der Höhe des Lebens. Das Glück, welches der Philiſter ſich wünſcht,

mag er nicht gekoſtet haben, wohl aber alle die Wonnen und Seligkeiten genoſſen, welche die geheimniſsvolle Welt tiefer und zarter Empfindung gewahrt. So lehren uns ſeine Werke, das verrathen die Nachrichten, die ſich von ſeinem Leben erhalten haben. Wie ganz anders erſcheint Michelangelo's Bild. Auf einem wenig anſehnlichen, mehr zähen als ſtarken Körper ſafs der übermächtige Kopf. Wie der leiblichen Geſtalt das Ebenmafs und die unmittelbare Anmuth fehlte, ſo war auch ſeinem Geiſte ein heiter harmoniſches Weſen nicht gegeben. Er iſt ſtrenge gegen ſich ſelbſt, leicht herbe und vorurtheilsvoll gegen Andere, frühzeitig mit Familienſorgen beladen, den Familienfreuden aber entfremdet. Zu viel Sonnenſchein des Lebens hat ihn nicht verwöhnt. Während der Ruhm den glücklichen Leonardo gleichſam ohne ſein Zuthun anflog, hat Michelangelo ſeine Gröſse unter herben Kämpfen durch unablaſſige Arbeit errungen. In einem Punkte ähnelt ihr Schickſal. Die Zahl ihrer halb angefangenen, abgebrochenen Werke überwiegt bei Weitem die Summe der vollendeten Schöpfungen. Schwerlich hat es Leonardo's Stimmung dauernd getrübt, Michelangelo erblickte aber darin geradezu einen Fluch ſeines Lebens und konnte ſich über das unverſchuldete Fehlſchlagen ſo vieler Pläne und Entwürfe niemals tröſten. Kein Wunder, dafs zwiſchen den beiden ſo verſchieden gearteten und ſo ungleich von dem Geſchicke behandelten Männern keine perſönliche Freundſchaft keimte. Dennoch konnte ſelbſt Michelangelo dem Zauber der Kunſt Leonardo's ſich nicht vollſtändig entziehen, und wenn er auch den Mann nicht ehrte, ſo huldigte er doch ſeiner Weiſe und lernte von derſelben.

Leonardo legte ſelbſt in die einfachſte Zeichnung, mochte ſie auch nur mit dem Röthel hingeworfen ſein, eine bis dahin ungeahnte Poeſie und Schönheit der Form, und rief dadurch, als er nach Florenz zurückkam, eine weitgreifende Umwälzung der Kunſt hervor. Allerdings kam dieſelbe nicht plötzlich über Nacht. Manche künſtleriſche Eigenſchaften des Leonardo'ſchen Stiles laſſen ſich bereits auf Verrocchio, ſeinen Lehrer, zurückführen. Immer aber bleibt es wahr, dafs erſt Leonardo den Umſchwung im Zeichnen in Florenz hervorrief. Sein umfaſſender, ſchöpferiſcher Geiſt gebot über eine ganz anders reiche Formenwelt als das in der Bildung beſchränkte und mit techniſchen Schwierigkeiten kämpfende alte Geſchlecht. Leonardo erfindet Köpfe, die an die Caricatur ſtreifen, an welchen man aber trotz aller Uebertreibung den ſtrengen organiſchen Bau erkennt. Nur eine Grundlinie ſcheint willkürlich angenommen, alle weiteren Linien und Formen aber werden mit unbedingter Nothwendigkeit aus ihr gefolgert. Er ſchuf Frauenbilder von wunderbarer Süfse des Ausdruckes. Niemand hat ſolche Bilder in Wirklichkeit erblickt. Kamen ſie vor, ſo würde ja Liebeswahnſinn unabwendbar uns berücken. Niemand aber darf behaupten, dafs ſie der vollen Lebenskraft und Wahrheit entbehren. Solchen verſtrickenden Beiſpielen konnte kein junger Künſtler ſich entziehen, auch Michelangelo nicht. Wir beſitzen von dieſem, offenbar aus den Jahren ſeines florentiner Aufenthaltes, 1501—1505, eine Reihe von Röthelzeichnungen, welche das eingehende Studium Leonardo's kundgeben. Sie ſtellen bald Charakterköpfe vor, mit ſcharf zugeſpitztem Ausdrucke, bald verkörpern ſie Träume idealer Jugendſchönheit, ſuchen an Profilſtudien das Geſetz weiblicher Anmuth feſtzuſtellen oder ſind der Erinnerung an antike Anſchau-

Michelangelo, Studienköpfe. Rothelzeichnung in Oxford.

Druck von Hundertstund & Price in Leipzig

Digitized by Google

ungen geweiht. Die Anklänge an Leonardo wird Niemand bezweifeln, welcher den Blick z. B. auf das nebenſtehende Blatt aus der Oxforder Sammlung wirft. Nicht bloſs einzelne Typen, wie der grinſende Faunkopf unten in der rechten Ecke oder die Frauenprofile oben, gehen unbefehadet aller Selbſtändigkeit des jüngeren Meiſters auf Leonardo zurück, auch in der techniſchen Behandlung, in der Rundung der Köpfe durch Helldunkel, in der freieren Lockenzeichnung bei dem Jungling links oben erkennt man Leonardo's Vorbild.

* * *

Michelangelo's Kunſt ſollte ſich aber noch viel enger mit Leonardo's Wirken beruhren, der Nachahmer zum Mitbewerber um den höchſten Ruhm und zum Nebenbuhler emporſteigen. Soderini's Wahl zum lebenslänglichen Gonfaloniere bezeichnet nicht allein einen leider nur kurz währenden Ruhepunkt in den Parteiungen der Republik, fondern auch die Rückkehr zu der Kunſtliebe, welche fruher in Florenz heimiſch gewefen war. Die Zunfte freilich, theilweiſe verarmt, konnten nicht mehr das alte Maecenatenthum durchfuhren, auch die Beſtellungen ſo mancher reicher Familien, wie der Medici, fehlten. Dafur trat der Staat ſelbſt ein. Es wurde befchloſſen, den Palaſt, den Sitz des Gonfaloniere, in deſſen neu hergeſtelltem Hauptſaale ſich der grofse Rath verſammelte, mit Malereien zu ſchmucken. Kein Zweifel, dafs auch die Gegenſtände der Darſtellung nach politiſchen Rückſichten erwogen und beſtimmt wurden. Auf der einen Wand des grofsen Rathsſaales ſollte die Schlacht bei Anghiari, welche die Florentiner gegen den Condottiere des Mailander Herzogs, gegen den berühmten Piccinino, im Jahre 1440 gewonnen hatten, geſchildert werden. Fur die gegenuberliegende Wand dagegen wurde eine Scene aus den Pifanerkriegen ausgewählt: florentiner Soldaten bei dem Bade von dem Feinde überfallen eilen, dem Arno zu entſteigen, die Rüſtung anzulegen und den Pifanern entgegenzutreten. Beſonders dieſes letzte Bild zeigt einen unmittelbaren Bezug auf die Zeitereigniſſe. Piſa hatte, als Carl VIII. im Jahre 1494 mit ſeinem Heere nach Italien herabgeſtiegen war, das florentiniſche Joch abgeſchuttelt und ſich, von den Gegnern von Florenz bald offen, bald heimlich unterſtutzt, unabhangig erklart. Der Macht und dem Stolze der Republik war dadurch die fehwerſte Wunde geſchlagen worden. Die Wiedereroberung Piſa's erſcheint ſeitdem als der Angelpunkt der florentiniſchen Politik.

Grade jetzt wieder machte Florenz die gröſsten Anſtrengungen, die gehaſste alte Nebenbuhlerin zu bezwingen. Den Muth der Burger durch die Schilderung fruherer Kämpfe und Siege anzufeuern, wurde auch den Palaſtbildern als Aufgabe zugedacht. Die Ausführung der Piſaner Schlacht übernahm Michelangelo, den Kampf bei Anghiari ſollte Leonardo ſchildern. Leonardo begann ſein Werk, nach den noch vorhandenen Rechnungsbelegen zu ſchlieſsen, frühzeitig im Jahre 1504. Er zeichnete den Carton fertig. Kaum dafs er aber einige Figuren auf

die Wand gemalt hatte, legte er den Pinfel nieder, um niemals wieder zu der Arbeit zurückzukehren. Bitter klagte der Gonfaloniere in einem Briefe vom 9. October 1506 uber Leonardo, der fich gegen die Republik nicht gut benommen und einen gar kleinen Anfang zu einem grofsen Werke gemaeht hatte. Bekanntlich gingen fowohl der Carton, wie die im grofsen Rathsfaale gemalte Gruppe der vier Reiter, die um eine Fahne kämpfen, zu Grunde, und unfere ganze Kenntnifs von der Reitergruppe danken wir aufser Vafari's Befehreibung einer wahrfcheinlich freien Zeichnung von Rubens' Hand, die durch Edelinck's Stich die weiteſte Verbreitung fand.

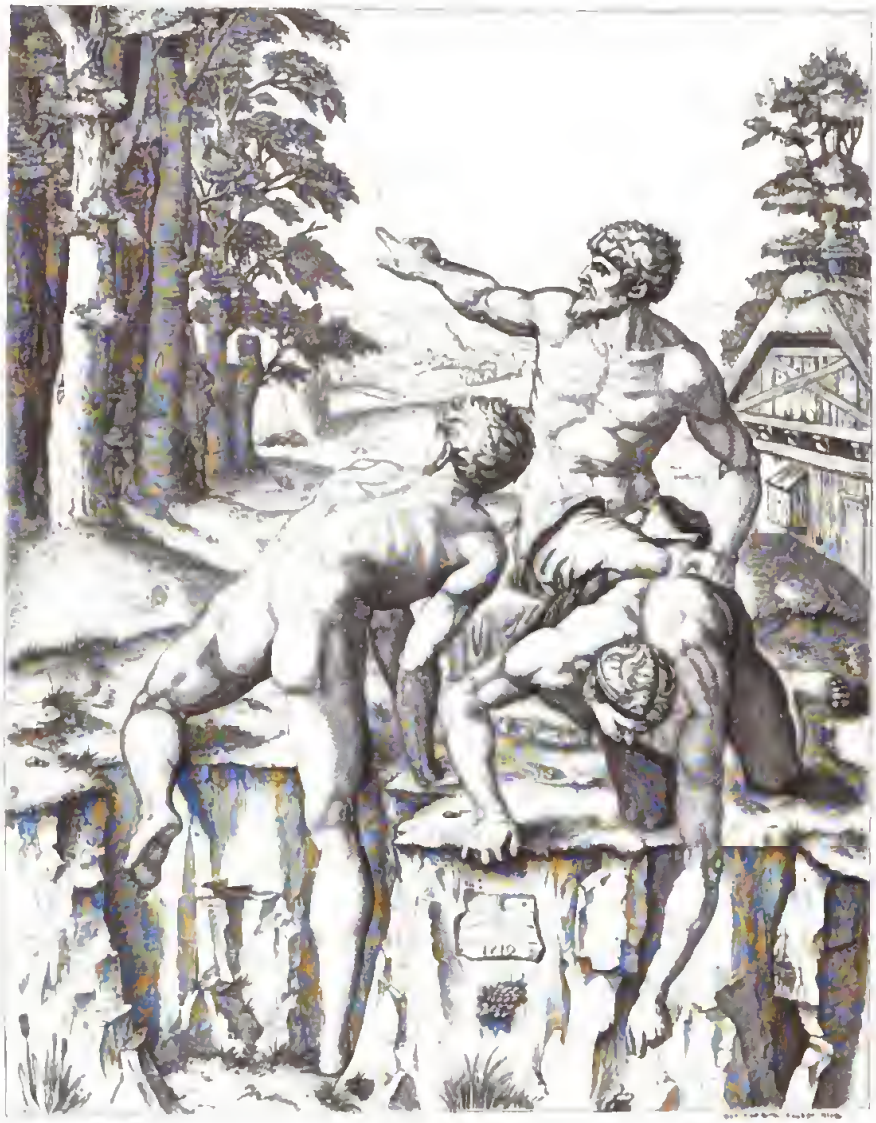
Michelangelo's Werk traf kein befferes Schickfal. Im Hofpital der Färber bei S. Onofrio hatte er feine Werkſtätte aufgefchlagen und hier feit Ende October 1504 am Carton gearbeitet. Er vollendete ihn wahrfcheinlich fchon im Februar 1505. Wir fchliefsen es aus einer gröfseren Zahlung, die ihm am 28. Februar gemaeht wurde, insbefondere aber aus dem Umſtande, dafs er fchon im Marz Florenz verliefs, um dem Rufe des Papſtes Julius II. zu folgen, aber erſt nachdem er hier nach eigenem Geſtändniſſe den Carton vollendet hatte. Im Sommer (Auguſt 1505) wurde derfelbe im Rathsfale aufgeſtellt, um auf die Wand übertragen zu werden. Dazu kam es nun nicht, da fich die Hoffnung auf die Ruckkehr Michelangelo's in die Heimath nicht erfullte. Doch blieb der Carton in der »sala grande nuova del consiglio maiore« und wurde hier noch 1510 nebſt den Reitern Leonardo's als Merkwürdigkeit gewiefen Später kam der Carton in den Palaſt der Mediei, wo er im Laufe der Zeit verfchwand. Nicht Bosheit und Neid haben ihn zerſtört, viel wahrfcheinlicher hat übelangebrachte Begeiſterung, die einzelne Stücke als Kunſtreliquien zu befitzen fuchte, ihm ein Ende bereitet. Im Jahre 1575 befanden fich einzelne Fragmente im Befitze der Familie Strozzi in Mantua, welche fie dem Grofsherzog von Toscana zum Kaufe anbot; leider vergebens. Wie lange fie noch in Mantua blieben, ob Rubens fie noch vor Augen hatte, als er für feine Taufe Chriſti in der Jefuitenkirche in Mantua einzelne Figuren aus dem Carton Michelangelo's benutzte, wiffen wir nicht. Jede Spur iſt feitdem verwifcht, unfer Wiffen von der Gefammteompofition ausfchliefslich Vafari entlehnt, der zwar nicht mehr den Originalcarton feines Meifters gefehen hatte, aber doch eine vollſtändige, ſpäter gleichfalls verlorene Copie des Bastiano da San Gallo kannte. Vafari's Bericht lautet folgendermafsen:

Michelangelo ſtellte eine Menge nackter Geſtalten dar, die fich der Hitze wegen im Arno baden, plötzlich aber, da der Feind das Lager überfallen hat, zu den Waffen gerufen werden. Während die Soldaten eilen, dem Fluffe zu entſteigen, um fich anzukleiden, legen bereits die Einen die Rüſtung an und fchnallen Andere den Küraſs um, oder wappnen fich auf fonſt eine Weife; eine grofse Menge Reiter beginnen aber bereits den Kampf. Unter anderen war da ein Alter, der einen Epheukranz auf dem Kopfe trug, um fich Schatten zu geben, und auf der Erde ſitzend fich bemüht die Strümpfe anzuziehen, diefes aber, weil die Beine nafs waren, nicht zu Stande brachte. Unter dem Waffenlärm und dem Trommelwirbel zerrte er mit aller Haſt und Gewalt an dem einen Strumpfe. Man fah Trommler und Soldaten, die mit zufammengerafften Kleidern nackt

dem Kampfplatze zueilten; die feltfamften Stellungen, die Einen aufrecht, die Anderen knieend oder vorgebeugt, Andere ſtürzend oder in die Höhe kletternd in den ſchwierigſten Verkürzungen.«

Nur für die eine und andere Gruppe tritt das Bild zur ſchriftlichen Ueberlieferung ergänzend hinzu. Bereits 1510, alſo zu einer Zeit, in welcher der Carton noch unverſehrt beſtand, hat Marcanton eine Gruppe von drei Figuren aus demſelben in Kupfer geſtochen. Das Blatt (B. 487) unter den Namen »die Kletterer« weltbekannt, zeigt einen nackten Soldaten, vom Rücken aus geſehen, welcher ſoeben das ſteile Ufer emporklettert, während ein zweiter, auf der Erde knieend vorgebeugt, einem Kameraden, deſſen Hand nur aus dem Waſſer hervorragt, die Rechte hilfreich entgegenſtreckt und ein dritter, halb bekleidet, den Kopf ſeitwärts gewendet, zur Eile mahnend mit der Rechten auf den nahenden Feind hinweiſt. Auch die von Vaſari ſo hoch geprieſene Geſtalt des Alten mit dem Epheukranze und den Kletterer hat Marcanton (B. 472 und 488) noch einmal jeden einzeln geſtochen. Einem Schüler Marcanton's dem Agoſtino Veneziano danken wir die Erhaltung einer anderen Gruppe (B. 423). Eiligſt neſtelt ein bereits gerüſteter Krieger noch am Gewande und ſetzt ſich dem Feinde entgegen in Bewegung. Der nackte Soldat neben ihm hat ſoeben das Ufer erklommen und will ſich, das Gewand über die Rechte geworfen, erheben. Er hat das Geſicht ſeitwärts gewendet, woher der Lärm tönt, während die dritte Figur ſich über einen Verwundeten nach dem Uferrande vorbeugt, um nach einem Soldaten zu ſpähen, der mit den Fluthen kämpft. Nur ſeine Arme ſind ſichtbar, die Hände in der Verzweiflung förmlich in den Felſen eingegraben. Die letzte Figur iſt der Alte, welcher mit dem Anzuge des Strumpfes nicht fertig werden kann. Obſchon beide Stecher, Marcanton und Agoſtino Veneziano das Terrain und den Hintergrund willkürlich verändert haben, bewahren doch ihre Blätter einen urkundlichen Werth. Die einzelnen Figuren ſind zweifellos dem Carton Michelangelo's entlehnt, auch die Gruppirung feſtgehalten worden. Oder wenn ſie, wie es damals häufig geſchah nach Handzeichnungen und Skizzen des Meiſters geſtochen wurden, ſo bewahren ſie doch das unmittelbare Gepräge ſeiner Hand. Sie rechtfertigen die Bewunderung, welcher Vaſari einen ſo begeiſterten Ausdruck verliehen. Alle im Kreiſe der Plaſtiker erworbene Meiſterſchaft hielt Michelangelo hier zur Verfügung, um das höchſte Maſs der Kühnheit und Freiheit in den Bewegungen, die vollendete Kraft und Fülle des Lebens zu erreichen. Dagegen muſs einem grau in grau gemalten Bilde im Beſitze des Grafen Leiceſter in Holkham Hall, welches angeblich den ganzen Carton wiedergeben ſoll und durch den Stich L. Schiavonetti's eine weite Verbreitung gefunden hat, das Anrecht auf Treue abgeſprochen werden. Das Bild gilt für das Werk Baſtiano's da San Gallo. Auf Betrieb Vaſari's hat derſelbe ſeine Nachzeichnung des Cartons noch einmal in Oel grau in grau wiederholt. Dieſe Reproduction wanderte aber nach Frankreich, während das Holkhamer Bild aus dem Palazzo Barberini in Rom herrührt. Es ſtimmt ferner mit Vaſari's Beſchreibung keineswegs überein und widerſpricht in Einzelheiten den Stichen Marcanton's und Agoſtino's. Die Figuren des Hintergrundes endlich fallen ſo entſchieden gegen die herrlichen Geſtalten im Vordergrunde ab, die Gruppirung erſcheint zur Hälfte ſo locker, zur Hälfte wieder ſo

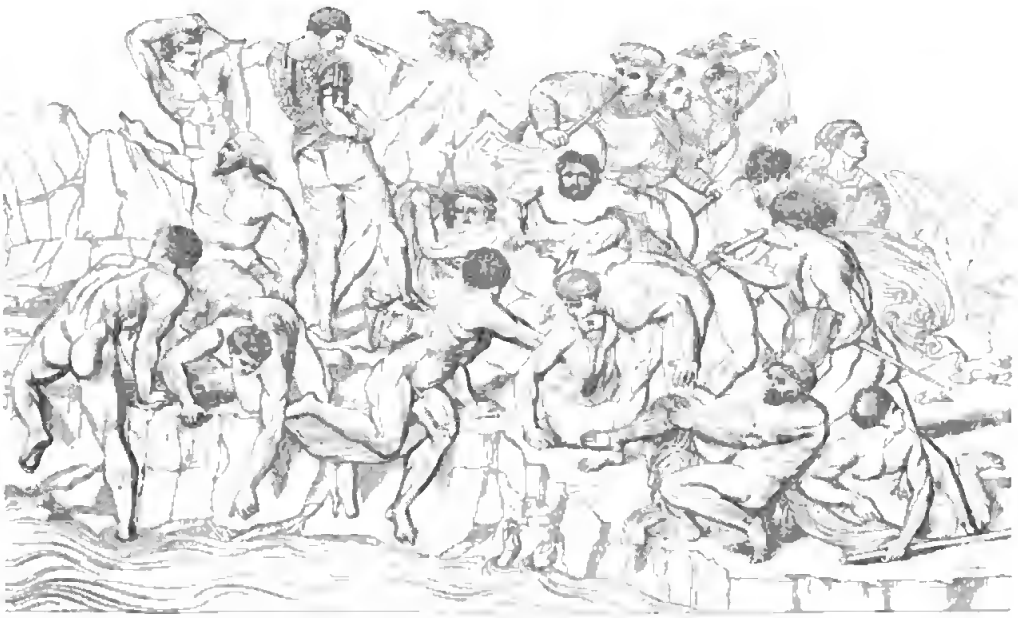
ſtark gedrängt und gehäuft, daſs man die Vermuthung nicht unterdrücken kann, der Maler des Holkhambildes habe mit Hilfe von Stichen und Zeichnungsfragmenten die ganze groſse Gruppe zuſammengeſtellt und die vorhandenen Lücken,



Die Kletterer.
Nach dem Stich von Marcanton.

ſo gut er es vermochte, ausgefüllt. Ein unverdächtiges Zeugniſs von Michelangelo's Kunſt legen demnach nur die alten italieniſchen Stiche ab. Für uns iſt der Verluſt des Schlachtcartons unerſetzlich. Auf die Zeitgenoſſen aber übte

er glücklicher Weife die volle Wirkung. Aehnlich wie fich im fünfzehnten Jahrhundert um Mafaccio's Fresken in der Brancaccikapelle alle Künftler gefammelt und von ihm gelernt hatten, fo bildete, wie die Sage geht, Michelangelo's Werk



Pfeudo-Copie des Cartons der badenden Soldaten. Holkham Hall.

die Hauptfchule des jüngeren Gefchlechtes. Vafari zahlt eine lange Reihe von Bildhauern und Malern auf, welche nach dem Carton zeichneten, und nennt unter ihnen auch Raffael. So trat der Urbinate zum erften Male in die Kreife Michelangelo's.

II.

Raffael's Jugend und Lehrzeit.

Hoch oben in den Appeninen, wo ſich die Mark Ancona von Umbrien und Toscana ſcheidet, liegt Raffael's Heimath. Die groſse Heerſtraſse, auf welcher die Völkerſchaften zogen, und welcher entlang die Ideen wanderten, die das Schickſal und Leben Italiens entſchieden, berührte das urbinatiſche Hochland nicht. Es iſt eine einſame aber keine todte und öde Welt. Hier, wie auf der ganzen gegen das adriatiſche Meer offenen Oſtſeite Mittelitaliens zeigen die Bodenformen einen ſchärferen Wechſel, rücken die Gegenſätze der Natur, rauhe waldreiche Bergkämme, fruchtbare milde Thäler nahe aneinander. Groſse, mächtige Gemeinweſen, ein politiſch rühriges Bürgerthum finden keinen Raum, dagegen erheben und erhalten ſich leicht, auf die zahlreichen feſten Plätze geſtützt, Gewaltherrſchaften, und vererbt ſich häufig die militäriſche Führerrolle. Die berühmteſten Condottieri, welche, durch Glück begünſtigt, Dynaſtien gründeten, entſtammen den Marken, ſo die Sforza, Malateſta, Manfredi, Ordelaffi u. A. Auch Urbino erſcheint mit einer ſolchen Herrſcherfamilie auf das engſte verbunden. Es dankt den Fürſten aus dem Hauſe Montefeltro ſeinen Glanz und ſeine hiſtoriſche Bedeutung, vor allen dem ritterlichen, kunſtliebenden Herzoge Federigo, der an vierzig Jahre (1444—1482) das Regiment führte und von ſeinen Zeitgenoſſen als das Ideal eines Renaiſſanceherrſchers geprieſen wurde. Siegreich im Felde ſchildert ihn Vespaſiano da Biſticci, klug im Rath und leutſelig im Umgange mit den Unterthanen, mit welchen er gern perſönlich verkehrte und in einem harmlos gemüthlichen Verhältniſſe lebte. Obſchon als Held geprieſen und zumeiſt auf ſeine militäriſchen Tugenden als Gewaltherrſcher geſtellt, huldigte er doch auch allen Künſten des Friedens mit Begeiſterung, und wenn ihm auch bei den unſichern Zeiten der Feſtungsbau in ſeinem Lande am meiſten am Herzen lag, ſo vergaſs Federigo doch nicht, ſeine Hauptſtadt mit einem Palaſte zu ſchmücken, der im funfzehnten Jahrhundert als der glanzendſte Schloſsbau bewundert wurde. Wiſſensdrang und Kunſtliebe beherrſchten ihn in gleichem Maaſse, wie die von ihm geſtiftete Bibliothek offenbart, deren reiche Bücherſchätze mit der glanzenden Ausſtattung der Räume wetteiferten. Durch kunſtreiche Maler liefs der Herzog alle Helden des Geiſtes der alten Heidenwelt wie der chriſtlichen Zeit von Moſes und Salomon bis auf die heiligen Auguſtinus und Thomas herab, von Homer, Platon und Ariſtoteles bis zu Dante und Petrarca ſchildern, und dieſe Phantaſieportrats im Bibliotheksſaale aufſtellen. Auch Apoll mit den neun Muſen, der

Schutzpatron der Humaniſten, fehlte nicht. In den Schränken aber prangten in trefflicher Auswahl die Werke des »heiligen Collegiums der Theologen«, der alten und neuen Philoſophen, der berühmteſten Poeten und vornehmſten Juriſten.

Ob die landſchaftlichen Eindrücke aus der Jugendzeit auf Raffael's Empfindungen nachhaltig wirkten, läſst ſich ſchwer beſtimmen; einen tiefen Einfluſs möchte man kaum annehmen, da ſie durch die ſpäteren mächtigen Reize von Florenz und Rom wohl zurückgedrängt werden muſsten. Dagegen hat die durch Herzog Federigo nach Urbino gelenkte geiſtige Strömung unſtreitig lange Wellenkreiſe zurückgelaſſen, welche in dem ganzen Leben Raffael's nachzitterten. Ein humaniſtiſch geſinnter Hof, eine Kunſt, welche dem Heroencultus dient, die groſsen Manner der Vergangenheit nicht als bloſse Perſonificationen abſtracter Begriffe faſst, wie das Mittelalter that, ſondern als ſelbſtändige lebendige Perſonen verherrlicht, eine heitere und glänzende Bildung, begünſtigt durch die Abweſenheit wilder Parteileidenſchaften, gefördert durch die Erſchloſſenheit gegen die groſse Welt, das waren die älteſten Traditionen in Raffael's Leben. Sie hafteten um ſo ſtarker, als Raffael's Familie für Herzog Federigo's Perſönlichkeit und Thaten die regſte Theilnahme zeigte.

Raffael's Urgroſsvater Peruzzolo war um die Mitte des Jahrhunderts aus dem kleinen zwiſchen Urbino und dem Meere gelegenen Flecken Colbordolo in die Hauptſtadt der damaligen Grafſchaft eingewandert. Der Groſsvater Sante erſcheint als ein aufſteigender Mann, der durch Glück im Handel und Wandel Grundeigenthum und ein Haus in der Contrada del monte — Raffael's Geburtshaus — erwarb. Wie es kam, daſs Sante's Sohn Giovanni Maler wurde, wird uns nicht berichtet. Giovanni Santi erzählt ſelbſt, daſs er erſt, nachdem er die mannigfachſten Erwerbszweige verſucht, die wunderbare Kunſt der Malerei ergriffen habe. Dafür, daſs er die künſtleriſche Erziehung ſo ſpät begann, hat er es überraſchend weit gebracht. Und die Malerei war nicht die einzige Kunſt, welcher Giovanni ſeine Muſse widmete. Die Thaten Federigo's weckten ſeine dichteriſche Kraft und begeiſterten ihn zu einer Lebensbeſchreibung des Herzogs in Terzinen. Wir ehren die treue Hingabe des biederen Giovanni an das herzogliche Haus, wir freuen uns aber auch, mag der poetiſche Werth der nur auszugsweiſe bekannten Reimchronik — die Handſchrift ruht in der Vaticana — das Mittelmaaſs nicht überſchreiten, über den verſtändigen Blick und die weitere Umſicht des Verfaſſers. Von beſonderem Intereſſe ſind die Bemerkungen Giovanni's über die Künſtler ſeiner Zeit. Er kennt und nennt ſie faſt alle, Bildhauer und Maler, die Künſtler Mittelitaliens und der Lombardei. Mit hohem Lobe ſtattet er namentlich Mantegna und Melozzo da Forli, Leonardo und Perugino aus. Es muſsten dieſe Letzteren nicht nothwendig in einem unmittelbaren perſönlichen Verhältniſſe zu Giovanni Santi ſtehen; jedenfalls, wenn ein ſolches beſtand, haben wir darüber keine Kunde, ſo wenig wie über ſeine Beziehungen zu den zahlreichen Künſtlern, welche Herzog Federigo in Urbino beſchäftigte. Auſser vlaemiſchen Malern waren hier unter anderen Paolo Uccelli und Piero della Francesca thatig. Gerade in den öſtlichen Landſchaften Italiens, wo es keine glorreichen Kunſttraditionen, keine feſtgewurzelten Localſchulen gab, bemerkt man in der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts ein unruhiges Wogen, ein haſtiges Fort-

ſchreiten, ein eifriges Ausblicken nach den Vorzügen anderer Kunſtſtätten. Wandermaler, hier überall gern geſehen, brachten zahlreiche Neuerungen mit und liefsen mannigfache Eindrücke zurück. Gelegenheit ſich aus den engen Feſſeln der localen Kunſtubung zu reiſsen, gab es für den ſtrebſamen Kunſtjünger genug. Und dafs Giovanni Santi helle Augen und einen energiſchen Sinn beſafs, bezeugen ſattſam ſeine Werke. Nur aus dem letzten Jahrzehnt ſeines Lebens ſind ſolche mit Sicherheit nachzuweiſen, der Gang ſeiner Entwickelung iſt daher nicht völlig klar. Offenbar blieb ihm aber die Richtung Piero's della Francesca und der Anhänger desſelben nicht völlig fremd. Die Lehren der Perſpective, einer damals noch vielfach geheimen und ſchweren Kunſt, wendet er mit grofser Freiheit an, ſelbſt kühnere Verkürzungen gelingen ihm mühelos. Auch die berechnete Strenge der Zeichnung, in den Gewändern und einzelnen männlichen Geſtalten bemerkbar, geht auf dieſelben Einflüſſe zurück. Doch war die umbriſche Schule ſo nahe benachbart, der in ihr vorherrſchende lyriſche Anklang auch in Giovanni's frommer Heimath ſo gut verſtändlich, dafs er auch dieſe Eindrücke in ſich aufnahm und in ſeinen Madonnenbildern veräufserte. Ueber allen dieſen Aneignungen ſchwebt, die Gegenſätze mildernd und löſend, ſeine eigene liebenswürdige, mit den Umbriern verglichen, friſchere Natur. Die ſchwächſte Seite an Giovanni iſt das Colorit; er gebietet auch nicht über mannigfache Typen und wird leicht in der Charakteriſtik eintönig; dafur weifs er uns durch den milden Ausdruck und einzelne anmuthige Bewegungen ſeiner Geſtalten, die wir bei ſeinen näheren Kunſtgenoſſen vergeblich ſuchen würden, zu erfreuen. Giovanni Santi ragt weit über die Mehrzahl der letzteren hinaus und hat ſich als Lehrer gewifs von beſchränkter Einſeitigkeit ferngehalten. War er nun in der Lage, ſeinem Sohne Raffael Unterricht zu ertheilen?

Vielleicht ſchon in reiferem Alter heirathete Giovanni Santi die Tochter des Battiſta Ciarla in Urbino, mit Namen Magia, die ihm am Charfreitag, den 28. März 1483, einen Sohn: Raffael gebar. Schon im Jahre 1491 (7. October) verlor Raffael ſeine Mutter. Giovanni ſchritt im Jahre darauf zur zweiten Ehe mit der Tochter eines Goldſchmiedes, Bernardina Parte, erfreute ſich aber nicht lange des neuen ehelichen Glückes, da er bereits am 1. Auguſt 1494 verſtarb. Sein Tod war ein hinreichend wichtiges Ereigniſs, um in einem Briefe der jungen Herzogin Eliſabeth an ihre Schwägerin Iſabella Gonzaga beſonders vermerkt zu werden.

Raffael hatte bei dem Tode ſeines Vaters das elfte Lebensjahr erſt um wenige Monate überſchritten. Dadurch wird es zweifellos, dafs, wenn ſich in Raffael künſtleriſche Eigenſchaften Giovanni's wiederholen, dieſes ungleich mehr auf Vererbung als auf Lehre und Unterricht beruht. Nur die einfachſten Handzeichnungen, die elementarſten Kunſtgriffe kann er dem Vater abgelaufcht haben. Wer den verwaiſten Knaben weiter in der Malerei unterwies, iſt uns freilich noch vollſtändig unbekannt. Man kann auf dieſen oder jenen Künſtler in Urbino rathen. Timoteo Viti war 1495 aus Francia's Werkſtätte in Bologna nach ſeiner Heimath zurückgekehrt, Giovanni Santi hatte einen Schüler Namens Evangeliſta Pian da Mileto, der auch das Teſtament des Meiſters 1494 als Zeuge unterſchrieb. Doch Rathen giebt kein Wiſſen. So begnugen wir uns daher mit der allein ſicheren

Kunde, dafs Raffael bis zum Schluffe des Jahrhunderts in Urbino verblieb. Bis dahin wird er in den Gerichtsacten, die in dem Erbftreite zwifchen Raffael's Vormund, dem Erzprieſter Dom Bartolomeo Santi und feiner Stiefmutter aufgenommen wurden, als gegenwärtig in Urbino bezeichnet, in einer Urkunde vom 13. Mai 1500 dagegen abwefend genannt. In diefem Jahre alfo arbeitet Raffael bereits in Perugino's Werkftätte, den alte Traditionen und auch die enge Verwandtfchaft der Werke als feinen Lehrmeifter rühmen. Perugino hatte die Jahre vorher in Florenz zugebracht und war gerade nach Perugia zur Ausfchmückung der Wechslerhalle berufen worden, da Raffael in feine Werkftatte eintrat.

* * *

Das Mafs des Kunftvermögens, welches Raffael aus Urbino mitbrachte, läfst fich nicht mehr beftimmen. Wohl werden in Kunftkabinetten einzelne Handzeichnungen aufbewahrt, welche in feine früheſte Jugendzeit fallen follen, doch entbehren diefelben aller inneren Glaubwürdigkeit. Auch die mit der Feder gezeichneten Copien nach den Idealporträten in der urbinatifchen Bibliothek (Sammlung der Academie in Venedig) erfcheinen unter fich viel zu ungleich, und verrathen theilweife eine viel zu fehr fchon praktifch gefchulte, dabei wenig frifche Hand, als dafs fie dem etwa vierzehn- bis fechzehnjährigen Raffael mit Wahrfcheinlichkeit könnten zugefchrieben werden. Dagegen liegt offen zu Tage, was ihm während feiner Lehrzeit die Werkftätte Perugino's an Anregungen bot. Aufser dem Frescofchmuck im Cambio waren Perugino damals noch folgende Tafelbilder aufgetragen worden: die Himmelfahrt Mariä für das Kloſter in Vallombrofa, die Vermählung Maria für die Jofephsbruderfchaft in San Lorenzo in Perugia, die Krönung Maria und die Kreuzigung für die Kirche San Francesco al monte und die Geburt und Taufe Chrifti für Sant' Agoftino in Perugia. Diefelben Gegenftände hat Raffael in feinen früheſten felbftandigen Werken gefchildert. Für das nahe Verhältnifs zu dem umbrifchen Meifter laffen fich aber noch viel fprechendere Zeugniffe aufweifen als die Gleichheit in der Wahl der Darftellungen. Wenn uns Blätter in die Hand fallen, deren eine Seite Perugino, die andere Raffael mit Zeichnungen gefüllt, dann wieder Handzeichnungen Perugino's, die Raffael in Farben ausgefuhrt hat, und endlich Skizzen von Raffael, welche fich auf Gemälde Perugino's beziehen, fo durfen wir wohl auf die engſten perſönlichen Beziehungen zwifchen den beiden Künftlern, dem fünfzigjährigen Manne und dem noch nicht zwanzigjahrigen Jünglinge fchliefsen. Auf der Rückfeite des Blattes (Städel'fches Mufeum in Frankfurt), auf welchem Perugino die Taufe Chrifti entworfen hatte, zeichnete der Schüler den h. Martin. Raffael's Gemälde in Berlin, die Madonna zwifchen den hh. Hieronymus und Franciscus, befitzt feinen Ausgangspunkt offenbar in einer Handzeichnung Perugino's in der Wiener Albertina. Als Perugino die Auferftehung Chrifti, jetzt in der Vaticanifchen Galerie, malte, wiederholte Raffael wahrfcheinlich zu eigener Uebung die Geftalten der fchlafenden und fliehenden Grabwächter. Diefelben find uns in der Sammlung der Univerfität Oxford erhalten und überrafchen, mit Perugino's Arbeiten verglichen, durch ihre ungleich gröfsere Vollendung. Zwar fehlt noch, wie bei allen Jugendarbei-

ten Raffael's das durchgreifende Naturſtudium, beſonders die Köpfe erſcheinen nach einem feſtſtehenden Typus gezeichnet. In den mit dem Silberſtift zart gezogenen Umriſſen klingt aber bereits der reine Wohllaut an, welcher alle Raffael'ſchen Schöpfungen begleitet. Noch ein anderes Beiſpiel des Zuſammenwirkens Beider und des frühen aber gewiſs ganz unbewuſsten Triumphes des Schülers über den Meiſter verdient Erwähnung. Zu Perugino's trefflichſten Werken rechnet man das groſse Altarwerk für die Karthauſe bei Pavia, welches, nach Aufhebung des Kloſters in Privatbeſitz gelangt, ſeit 1856 in der Londoner Nationalgalerie prangt. Auf der Flucht nach Aegypten raſtet die heilige Familie. Der Sattel iſt vom Saumthier abgenommen und auf die Erde gelegt worden. Auf jenem ſitzt nun, von einem Engel unterſtützt, das Chriſtuskind, ihm zur Seite kniet mit gefalteten Handen die Madonna. Als Schutz und Wache ſind auf den beiden Seitentafeln der gewappnete Erzengel Michael und Raphael mit dem jungen Tobias geſchildert. Gleichzeitig mit Perugino arbeitete auch Raffael den Gegenſtand durch. Zuerſt ganz flüchtig, dann ſorgfältiger mit dem Silberſtift auf abgetöntem Papier entwirft er mit einzelnen Abänderungen das Hauptmotiv des Mittelbildes. Er verwendete daſſelbe endlich, wie eine andere, gleich den früheren, in Oxford bewahrte Zeichnung lehrt, in einer Compoſition der Anbetung der Hirten, welche in der That auch, aber nicht von ſeiner Hand in Farben (frühere Sammlung Conneſtabile in Perugia) ausgeführt wurde. Er zeigt ſich alſo durch Perugino's Werk in einen beſtimmten Kreis gebannt. Oder hat der bequem gewordene Lehrer ſeinem Schüler die Hauptgruppe des Bildes abgeborgt? In einem noch engeren Zuſammenhange ſteht eine Raffael'ſche Skizze in Oxford zu dem Flügelbilde des Tobias mit dem Engel. Sie iſt offenbar der Modellact, das Naturſtudium für die Bildgruppe, mit groſser Sorgfalt, wie die wiederholte Zeichnung der ſchwierigen Handlage beweiſt, ausgeführt, in den Köpfen aber von einer Reinheit der Linien und von einem Liebreiz des Ausdruckes, welche Raffael ungeſucht während der Arbeit kamen, die Perugino ſelbſt niemals erreichte. Kein Wunder, daſs man Raffael's Hilfe auch bei der Anfertigung dieſes und anderer Bilder vermuthete, meiſtens jedoch ohne zureichenden Grund. In der Malertechnik ſtand Perugino ſeinen Meiſter und bedurfte am wenigſten der nachbeſſernden Hand des techniſch noch mangelhaft geſchulten Raffael. Man geht alſo vollſtändig irre, wenn man gerade aus der gröſseren Schönheit der Malerei auf Raffael's Mitwirkung ſchlieſst; die bloſse Abweichung von Perugino's Weiſe allein weiſt aber nicht nothwendig auf Raffael zurück. Noch andere jüngere Kräfte weilten in Perugino's Nähe, wie denn in der That in vielen Fällen, wo man Raffael's Thätigkeit wahrzunehmen glaubte, eine Verwechslung mit lo Spagna oder mit Euſebio di S. Georgio u. A. ſtattfand, wenn nicht ganz einfach der Wunſch, ein Bild Raffael's zu beſitzen, die Mutter des Glaubens wurde.

Schon zwei Jahre nach Raffael's Eintritt in die Werkſtatte Perugino's trat ein Wechſel in ſeinem äuſseren Leben ein. Der Meiſter verlieſs Perugia und nahm in Florenz ſeinen ſtändigen Aufenthalt. Die kriegeriſchen Unruhen, weithin im Lande durch den Ehrgeiz der Borgia erzeugt, mochten ihn zu dieſem Entſchluſſe gebracht haben. Zwar war auch in Florenz die Kunſtpflege gegen die alten glorreichen Zeiten dürftig geworden; immerhin gab es doch hier mehr Beſchäf-

tigung als in der nahe am Kriegsſchauplatze gelegenen umbriſchen Stadt. Und da in Florenz damals, wie die Signoria von Florenz ihrem Abgeſandten in Frankreich klagend bemerkte, die guten Meiſter zu fehlen anfingen, ſo durfte Perugino auf eine reiche Beſchäftigung hoffen. Die Thatſache ſeiner Ueberſiedlung nach Florenz 1502 wurde uns durch den jüngſt veröffentlichten Briefwechſel der Markgrafin Iſabella von Mantua mit ihrem florentiner Bevollmächtigten bekannt. Die Gemalin Gonzaga's wünſchte für ihr Cabinet auch ein Bild des »berühmten« Perugino zu beſitzen. Ein Verſuch, durch die Vermittlung Giovanna's della Rovere 1500 zu einem ſolchen zu gelangen, mißlang. Später, im Herbſte 1502, zeigt der nach Florenz überſiedelte Maler Geneigtheit der erlauchten Kunſtfreundin zu dienen. Er empfängt ein Aufgeld, unterſchreibt den Contract und laſst die Maaſse für das Bild kommen; erſt im November 1504 beginnt er aber die Zeichnung und vollendet das Bild im Juni 1505. Während dieſer langen Zeit weilt er allerdings öfter außerhalb Florenz, in Bädern, in Siena, in Perugia, hier wie angegeben wird, um Rechtshändel zu ſchlichten: immer bleibt bei allen Betheiligten die Vorausſetzung beſtehen, daſs er regelmäſsig in Florenz lebe, wo ſeine Frau, die ſchöne Clara Fancelli, wohnte und er eine Werkſtätte beſaſs. Vom Beginn des Jahres 1504 an bringen noch andere längſt bekannte Thatſachen die Beſtätigung dafür bei.

Folgte Raffael alsbald ſeinem Meiſter oder blieb er noch dauernd in Perugia zurück, etwa an der Spitze einer Werkſtatte, welche Perugino daſelbſt zurückgelaſſen hatte? Leider ſagen über den Beſtand der letzteren, alſo über ein Doppelatelier Perugino's, die Urkunden nicht das Geringſte, ja die Schilderung des Meiſters in den Briefen des Mantuaner Geſchäftsträgers, er müſſe für das tägliche Brod arbeiten, ſcheint einem ausgedehnten Kunſtbetriebe zu widerſprechen. Soviel ſteht feſt, daſs Raffael's Beziehungen zu Perugino durch die Ueberſiedlung des letzteren nach Florenz nicht abgebrochen wurden, und daſs dieſelben ohne einen regen perſönlichen Verkehr kaum gedacht werden können. Wenn z. B. Raffael an den Naturſtudien für das Altarwerk in der Karthauſe, das offenbar von Perugino in Florenz geſchaffen wurde, theilnimmt, ſo ſetzt das doch ein unmittelbares Zuſammenleben voraus, wahrſcheinlich mit längeren oder kürzereren Unterbrechungen, wie wir denn z. B. von einem Aufenthalte Raffael's in Siena 1503—1504 wiſſen, wo er Pinturicchio die Compoſitionen für die Fresken in der Libreria entwerfen half, aber doch ein genügend langes Beiſammenſein, um die ſtetigen Wechſelwirkungen zu erklären. Es ſteht feſt, daſs Raffael früher mit der florentiniſchen Kunſtwelt in Berührung kam, als die gangbare Tradition annimmt. Doch folgt daraus noch keineswegs ein plötzlicher Wechſel in ſeiner Kunſtrichtung. Zunächſt blieb ja noch immer Perugino's Einfluſs maſsgebend, neben welchem der von Verrocchio's Werkſtätte her befreundete Kreis z. B. Lorenzo di Credi ſich geltend machte; für entgegengeſetzte Beſtrebungen und Ziele konnte die Empfänglichkeit nur allmählich in Raffael erwachen. Den Vorgang der langſamen, friedlichen Ablöſung von der Schule des Meiſters machen die erſten ſicheren Werke Raffael's in klarſter Weiſe anſchaulich. Die materiellen Grundlagen der Compoſition entlehnt Raffael, auch nachdem er aufgehört hatte, Schüler Perugino's zu ſein, den Bildern des letzteren; es iſt überhaupt auf-

fallend, wie lange in dieſer Beziehung Raffael von älteren Muſtern abhängig bleibt. Noch die Grablegung Chriſti 1507 offenbart die bedachtſame, maſsvolle Weiſe des Künſtlers, die in liebevoller Achtung für die Tradition keine weſentliche Neuerung überflüſſig unternimmt. Die allgemeine Anordnung, die Gliederung im Raume, die Gruppirung, der äuſsere Charakter der einzelnen Geſtalten erſcheint regelmäſsig in den Bildern Perugino's und Raffael's wiederholt. Daraufhin konnte Vaſari behaupten, daſs ſich ihre Arbeiten nicht von einander unterſcheiden laſſen. Für den groben Blick mag das zutreffen. Sieht man näher zu, ſo bemerkt man, wie gleichſam eine Meiſterhand alle Linien noch einmal zarter und reiner umſchreibt, wie mit geringem Wechſel höheres Leben, tieferer Ausdruck, lautere Schönheit den einzelnen Geſtalten wie den Gruppen aufgeprägt wird. Bei aller Innigkeit des Anſchluſſes an den Meiſter wahrt ſich doch Raffael ſeine Freiheit, und ſpricht in dieſen, oft ganz leiſen, immer entſcheidenden Aenderungen, ohne es zu wollen, ein feſtes Urtheil über Perugino's engbegrenzte Weiſe aus. Eine ſolche Objectivität konnte ſich Raffael allerdings am raſcheſten erwerben, wenn ihm die Gelegenheit zum Vergleichen gegeben wurde, die Uebung ſeines Kunſtſinnes nicht auf ein einziges beſchränktes Feld angewieſen blieb. Daran ſchlieſst ſich noch eine andere Beobachtung. Bei gröſseren Altarwerken erſcheint das Hauptbild gewöhnlich mit geringerer Freiheit entworfen und ſtärker an ältere Muſter angelehnt, als die kleinen Staffelbilder, die ſogenannte Predella. In dieſen wagt ſich der jugendliche Maler muthiger heraus und betritt ohne Scheu einen weiteren Kreis des Lebens und der Kunſt. Hier läſst er z. B. florentiniſche Einflüſſe offener walten, während die Hauptbilder noch an dem Herkommen der Schule feſthalten und in der conſervativen Richtung beharren. Natürlich geben die Predellabilder den beſſeren Schlüſſel für die Entſtehung der Werke ab.

* * *

In zwei umbriſchen Städten fand Raffael ſchon in früher Jugend Gönner, in der Hauptſtadt des Landes und in Città di Caſtello. Hier im oberen Tiberthale hatte ſich die Familie der Vitelli zu Reichthum, Anſehen und ſchlieſslich zur Herrſchaft emporgeſchwungen. Wie ſo viele andere Glücksfürſten Italiens erkannten auch die Vitelli in der Bauluſt und Prunkliebe wichtige Hebel der politiſchen Macht. Ihrem Beiſpiele dankte Città di Caſtello, daſs es im Laufe des 15. Jahrhunderts zu einer anſehnlichen Stadt anwuchs, in welcher Renaiſſancearchitekten Kirchen und Paläſte glänzend ſchmückten, die Terracotten aus der Schule Robbia's eine groſse Beliebtheit gewannen und zahlreiche Maler aus Cortona, Fabriano, Perugia Beſchäftigung fanden.

Drei Werke Raffael's nennt Vaſari für drei verſchiedene Kirchen in Città di Caſtello gemalt. Den Inhalt der für S. Agoſtino beſtimmten Tafel bezeichnet er nicht näher, doch herrſcht kein Zweifel, daſs unter derſelben das hier bis 1789 bewahrte Altarbild: die Krönung des h. Nicolaus von Tolentino verſtanden werden müſſe. Es iſt das einzige in dieſer Kirche, welches die Tradition Raffael

Studien zu S. Niccola da Tolentino. Museum zu Lille.

zuſchrieb. Leider beſitzen wir nicht die geringſte Spur, was aus demſelben geworden, nachdem es Papſt Pius VI. in mehrere Einzelbilder zerſchneiden liefs, und müſſen uns mit Beſchreibungen, die aber nur nach dem Hörenſagen verfaſst ſind, und mit Skizzen und Entwürfen (Lille und Oxford) begnügen. Nach einer in Lille bewahrten Handzeichnung (Braun's Photogr. No. 95) zu ſchliefsen, verſuchte ſich Raffael in dieſem angeblichen Erſtlingswerke im groſsen Stile und ſchuf ein Bild, das im Gegenſatze zu allen übrigen Jugendleiſtungen eine durchaus ſelbſtändige Compoſition offenbart und zugleich eine vollkommen ſichere Herrſchaft über die Formen, natürlich innerhalb der Schulgrenzen, verräth. Der heilige Nicolaus mit Kreuz und Buch in den Händen tritt als Sieger den böſen Feind mit Füſsen. Ihm zur Seite ſtanden zwei Engel, von welchen das Liller Blatt nur jenen zur Rechten des Heiligen zeigt. Ueber dieſer unteren Gruppe ſchwebten, halb in Wolken verhüllt, nur mit dem Oberleibe ſichtbar, Chriſtus mit der Madonna und dem h. Auguſtin, Kronen haltend. Die Zeichnung zeigt theilweiſe nur erſt die raſch hingeworfenen Studien nach dem Modell; um ſo überraſchender wirkt die feine Zierlichkeit der Bewegungen, die Lieblichkeit des Ausdrucks. Nach der Ueberlieferung ſoll Raffael dieſes Bild bereits in ſeinem ſiebzehnten Jahre gemalt haben. Die Handzeichnungen ſagen das eine aus, daſs der jugendliche Meiſter, als er die Krönung des h. Nicolaus entwarf, mindeſtens die gleiche Reife beſaſs, welche die anderen für Città di Caſtello geſchaffenen Werke enthüllen. Dieſe aber, das Crucifix in San Domenico und die Vermählung Mariae in S. Francesco, ſind 1503—1504 entſtanden.

Das Crucifix, ein Gegenbild zu Signorelli's S. Sebaſtian, prangte in prachtvollem Steinrahmen auf einem Nebenaltar des Chores in San Domenico und gelangte in unſerem Jahrhundert nach mannigfachen Irrfahrten in den Beſitz des Lord Ward (Dudley-house) in London. Inmitten einer ſtillen, Schwermuth athmenden Landſchaft, die in leichten Wellenlinien gegen ferne Hügel emporſteigt, iſt das hohe Kreuz mit dem bereits todten Chriſtus, einer geſtreckten, hageren Geſtalt, aufgerichtet. Fliegende Engel halten unterhalb der Kreuzesarme Kelche bereit, das Blut, das aus den durchbohrten Händen und aus der Bruſtwunde Chriſti fliefst, aufzufangen. Zu Füſsen des Kreuzes knieen Hieronymus und Magdalena, an welche ſich die ſtehenden Geſtalten Maria's und Johannes' anreihen. Die Abhangigkeit des Malers von den gleichartigen Bildern ſeines Lehrers iſt unverkennbar. Er hält ſich genau an die von Perugino beliebte Anordnung der Scene, wiederholt einzelne Stellungen und Bewegungen und umzieht die Figuren mit ähnlichen Linien wie ſein Meiſter. Ueberlegen zeigt er ſich demſelben in dem tieferen Ausdruck der Köpfe, in der feineren Modulation der Geſten. So laſst die Madonna bei Raffael wie auf den Kreuzigungsbildern Perugino's (vgl. z. B. das Bild bei Roſini tav. 70) die gefalteten Hände in ſtummem Schmerze herabhängen; auf dem Raffael'ſchen Gemälde iſt ihre Lage ein wenig höher, aber gerade dieſes Wenige iſt für die Wahrheit der Empfindung entſcheidend. Die unendlich reichere Naturbegabung des Jünglings bricht in ſolchen Dingen ſiegreich durch. Dagegen hätte er bei längerer Kunſtübung es wahrſcheinlich vermieden, dem Engel zur Linken in jeden Arm einen Kelch zu geben und nicht den Blicken der beiden Knieenden und den Augen der beiden ſtehenden Figuren

ſtets dieſelbe Richtung verliehen. Perugino als der geſchultere Praktiker löſt durch Contraſte die Gleichförmigkeit. Auch den Vortheil weiſer Bedachtſamkeit

Die Vermählung Mariae. Galerie der Brera in Mailand.

muſs er aber bald an ſeinen Schüler abtreten. Raffael's Vermählung und Krönung Mariae gehen gleichfalls auf Compoſitionen Perugino's zurück, erſcheinen aber

keineswegs als befangene Naehbildungen, fondern zeigen geradezu vollkommen und vollendet, was der ältere Kunſtler mit befehrankten Kräften angeſtrebt hatte.

* * *

Die Vermählung Mariae (lo ſpoſalizio) befand ſieh auf ihrem urſprünglichen Standorte in der Kirehe San Franeeseo in Città di Caſtello bis zum Jahr 1798,

Zeichnung Perugino's zu dem Bilde in Caen. Sammlung Malcolm.

kam dann in die Hände eines franzöſiſehen Generals lombardiſeher Abkunſt und fehlieſslieh in die Galerie Brera in Mailand. Raffael vollendete dieſes Bild, wie die Inſehrift ſagt, im Jahre 1504. Perugino's Darſtellung desſelben Gegenſtandes ſtammt aus der Zeit, in weleher ſieh Raffael in ſeiner Werkſtatt aufhielt und iſt gleiehfalls in dem Revolutionskriege als Beuteſtuek von den Franzoſen aus Perugia entfuhrt worden. Gegenwärtig erfreut ſieh des Beſitzes das Muſeum in Caen. Die materielle Beſehreibung der beiden Bilder weieht kaum merklieh ab. Da und dort fehlieſst die Taſel oben im Halbrund ab und ſteigt im Hintergrund ein kleiner Polygonaltempel empor, die reizende Vorahnung der Bauten Bramante's. Die Mitte des vorderſten Planes nimmt der bartige Hoheprieſter ein, weleher die

Hände des Brautpaares zuſammenlegt; ein zierlicher Frauenchor begleitet Maria, auf Joſeph's Seite ſtehen mit verdorrten Staben die zurückgewieſenen Freier, unter ihnen der leidenſchaftlichſte im Begriffe, ſeinen Stab zu zerbrechen. Bei ſchärferer Betrachtung des Raffael'ſchen Werkes überſieht man aber über den zahlreichen Unterſchieden beinahe vollſtändig die Aehnlichkeit mit der Vorlage. Das iſt noch die geringſte, weil rein äuſserliche Verſchiedenheit, daſs Raffael den Platz der beiden Gruppen gewechſelt, Joſeph mit ſeinem Gefolge auf die rechte, Maria und ihre Begleiter auf die linke Seite verſetzt hat. In der Zeichnung und Auffaſſung der Einzelgeſtalten, in den feineren Wendungen der Gruppirung offenbart ſich der ganz anders geartete Geiſt des jüngeren Künſtlers. Steif und gerade ſteht bei Perugino der Hoheprieſter da, ein lebloſes Werkzeug der Handlung, während er auf Raffael's Gemälde mit leiſer Neigung des Kopfes und leichter Wendung des Körpers theilnehmend auf die Madonna blickt. Mechaniſch laſst ihn der ältere Meiſter die Hände des Brautpaares zuſammenfügen, Raffael dagegen Joſeph ſeiner Braut den Ring reichen, welche ihn zart verſchämt entgegennimmt. So einförmig und leblos die Hände dort, ſo ausdrucksvoll und jede anders bewegt ſind ſie hier gezeichnet. Die Action des Stabbrechens entbehrt auf Perugino's Bilde aller Wahrſcheinlichkeit. Der verſchmähte Freier hat den Stab über den Oberſchenkel gelegt. Bei Raffael iſt ein Ueberſchuſs von Kraft vorhanden, ſeine Schilderung zeigt aber den Jüngling, der den Stab über dem Knie bricht, in vollem Ernſte bei der Sache. Auch der Tempel im Hintergrunde, von Raffael aus dem Achteck in das Sechzehneck übertragen und an Stelle der vier in den Axen vorſpringenden Portiken von einem gefaulten Umgange eingerahmt, zeigt den reineren Formenſinn. Vollends überraſchend wirkt die weibliche Geſtalt neben der Maria im Vordergrunde. Sie hat ſoeben den Schritt angehalten und blickt, die Hände über dem Schooſse gekreuzt, aufmerkſam auf das Brautpaar. Sie fehlt in der Vorlage, ſie dürfte überhaupt innerhalb der Grenzen der umbriſchen Schule kaum nachgewieſen werden.

* * *

Dieſelben Beziehungen, welche zwiſchen Perugino's und Raffael's Bildern der Vermählung Mariae walten, werden in ihren Schilderungen der Krönung Mariae ſichtbar. Perugino hatte dieſen Gegenſtand während Raffael's Gegenwart in ſeiner Werkſtatt für die Kirche San Francesco al Monte bei Perugia gemalt, Raffael die gleiche Darſtellung im Auftrage der Maddalena degli Oddi, einer Dame aus dem ſtädtiſchen Herrengeſchlechte, für die Franziskanerkirche in Perugia ausgeführt. Das Bild, von Holz auf Leinwand übertragen, ziert gegenwärtig die vaticaniſche Galerie. Mehrere Studienblätter in Lille, Venedig und Oxford beweiſen die Sorgfalt der Vorbereitung. Köſtliche Modellacte, zu welchen ihm Jünglinge in der plaſtiſch wirkſamen, enganliegenden Volkstracht ſtanden, machte er mit zartem Silberſtifte für die muſicirenden Engel (Oxford Br. 3), die ſchwierigeren Gewänder der ſitzenden Figuren legte er auf beſonderen Blättern in die richtigen Falten (Venedig, Br. 89, 100), den einen und andern aufwärts blickenden Kopf zeichnete er ebenſo wie die Händelage eines Apoſtels für ſich,

um der Bewegung vollkommen ſicher zu ſein (Lille, Br. 58; Oxford, Br. 4). Die feinere Durchbildung der Einzelgeſtalten genügt ihm nicht; auch die allgemeine Anordnung der unteren Gruppe erhebt ſich weit über die Compoſition des älteren Vorbildes. Bei Perugino ſtehen die Apoſtel gleichmäſsig in zwei Gruppen getheilt, die Köpfe einförmig nach oben gewendet. Durch einen kühnen Griff ſprengt Raffael die übertriebene Symmetrie, welche zu lebloſer Steifheit ausartet; er verſchiebt die Gruppen, indem er ſchräge in die Mitte den Sarkophag der Madonna, in welchem Lilien emporblühen, ſtellt und um den Sarkophag die Apoſtel in ungezwungener lebendiger und dennoch geſchloſſener Weiſe reiht. Der jugendliche Thomas mit dem Gürtel, welchen die Madonna auf Erden zurückgelaſſen hat, in den Händen nimmt den Mittelpunkt der Apoſtelgruppe ein. Ihm zur Seite ſtehen die Apoſtelfürſten: Petrus den Kopf leiſe nach oben wendend, Paulus auf das Schwert geſtützt, den Gürtel betrachtend. In mannigfachem Geberdenſpiel ergehen ſich die übrigen Apoſtel, der eine blickt ſtaunend in das leere Grab, ein anderer ſcheint einem fernerſtehenden das Wunder zu erklären, bis in den beiden Eckfiguren, die zugleich am weiteſten nach vorne gerückt ſind, in dem jüngeren Jacobus und dem Evangeliſten die Bewegung und der Ausdruck des Thomas verſtärkt wiederkehrt. Mit hingebender Begeiſterung erheben beide den Blick nach oben und verknüpfen ſo die untere Gruppe mit dem oberen Geſtaltenkreiſe, welcher ſonſt bei der ſcharfen Halbirung des Gemäldes allzu abgeſondert erſchiene. Die Madonna mit geneigtem Haupte und gefalteten Händen empfängt demuthsvoll die Krone, welche Chriſtus mit der Rechten über ſie hält, während ſeine Linke halberhoben Segen ſpendet. Bei Perugino ſind beide Hände Chriſti mit der Krönung beſchäftigt. Die vier muſicirenden Engel in ihren flatternden Gewändern und faſt überzierlichem Ausdrucke mahnen noch am meiſten an die Schulweiſe, während die zwei kleinen geflügelten Putti, die halbverſteckt hinter der Gewandung Chriſti und der Madonna herauskommen, bereits die glücklichſte Inſpiration Raffael's ahnen laſſen.

Zu dem Gemälde der Krönung Mariä gehört eine Predella, gleichfalls im Vatican, welche ſich von dem Herkommen der Schule noch weiter entfernt als die untere Gruppe des Hauptbildes. In drei Abtheilungen werden die Verkündigung, die Anbetung der Könige und die Darſtellung im Tempel geſchildert. Den geringſten Reiz übt die Scene der Verkündigung aus. Maria und der Engel verlieren ſich beinahe in den weiten kahlen Bogenhallen. Auch die Darſtellung im Tempel geht in ähnlichen, von Säulen getragenen und gewölbten Hallen vor ſich. Doch erſcheinen die letzteren beſſer gefüllt und werden vom Künſtler in geſchickter Weiſe benützt, den Vorgang ſchärfer zu gliedern. Im mittleren Raume hinter dem Altare ſteht der greiſe Hoheprieſter und empfängt aus den Händen Maria's das Chriſtkind, welches ſich offenbar ſeine Mutter zu verlaſſen ſträubt und die Aermchen verlangend nach ihr ausſtreckt. Der Madonna gegenüber befindet ſich Joſeph, eine edle kräftige Geſtalt, die wie der Hoheprieſter vielfach an die gleichen Perſonen im Spoſalizio erinnert. Er hat die eine Hand auf den Altar gelegt, während er mit der anderen den weiten Mantel ſchürzt. In dem ſeitlichen Bogengange halten ſich links drei Frauen, rechts vier Männer auf, ruhige Theilnehmer des Vorgangs, im Geſpräche unter

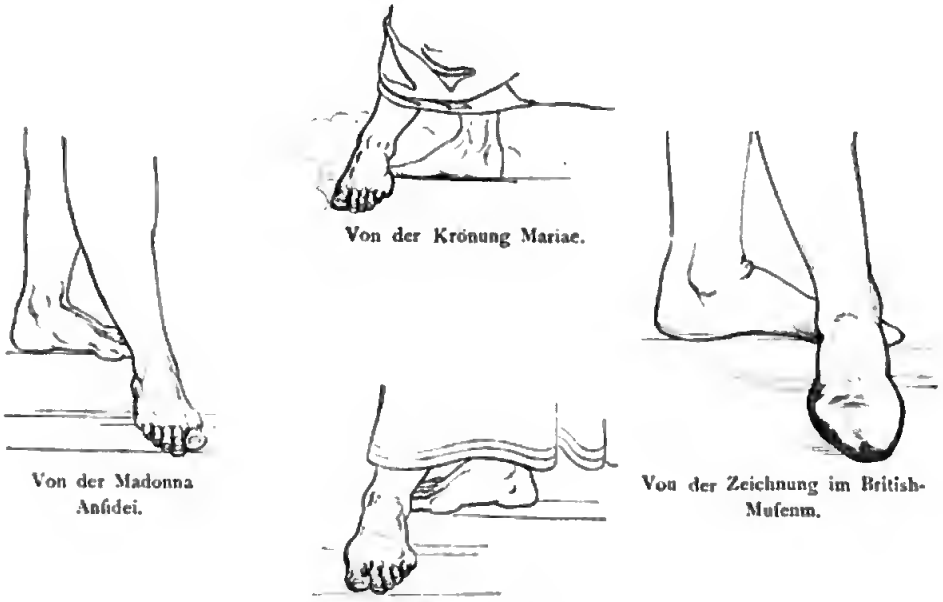
einander begriffen oder der Hauptperſon ſich nähernd. Wenn hier noch für das Materielle der Compoſition Perugino's Muſter (in Fano) angerufen werden kann, ſo enthält das mittlere Predellenbild, die Anbetung der Könige und Hirten, bereits die Löſung dieſer Feſſel und offenbart den Gewinn Raffael's an Selbſtändigkeit und freiem Ueberblicke der Formenwelt. In richtiger Berechnung der ihm gebotenen Fläche gab er ſeinem Bilde nur nach der Breite eine gröſsere Entwickelung. Er ſah von der herkömmlichen Compoſition ab, welche der Madonna mit dem neugebornen Kinde den mittleren Ehrenplatz einräumt und die Könige mit ihrem Gefolge zu beiden Seiten gleichmäſsig anreiht, und lieſs die letzteren vielmehr im ſtattlichen Zuge eben ankommen. Die Führer ſchreiten der heiligen Familie entgegen, welche rechts beinahe in der Ecke vor einem verfallenen Hauſe die Geſchenke entgegennimmt und nur noch eine Hirtengruppe neben ſich hat. So brachte er neues friſches Leben in die Darſtellung. Als Vorbild für einzelne Geſtalten dient aber nicht mehr ausſchliefslich ſein Meiſter, er hat ſich in der weiten umbriſch-toskaniſchen Schule umgeſehen, derſelben einzelne Lieblingstypen abgelauſcht und mit trefflichem Erfolge wiedergegeben. Einen ſchmucken Jüngling im enganliegenden Kleide, ſo daſs die Körperform deutlich ſichtbar iſt, bald breitſpurig auftretend, bald mit gekreuzten Beinen, den einen Arm in die Hüfte, mit dem anderen auf einen Stab geſtützt, hat bereits Signorelli mit Vorliebe ſeinen Bildern einverleibt, ſein Beiſpiel namentlich auch bei Pinturicchio (in Siena) Nachahmung gefunden. Dieſe Figur hat mit der Handlung nichts zu thun, legt aber von dem plaſtiſchen Sinne des Künſtlers, von ſeinen anatomiſchen Kenntniſſen gutes Zeugnifs ab und wurde aus dieſem Grunde als Probeſtück gern angewendet. Auch Raffael reihte ſie dem Gefolge der Könige an.

* * *

In allen Bildern, in welchen Raffael Compoſitionen Perugino's wiederholt, zeigt ſich ſeine überragende Kraft. Dieſelben verhalten ſich zu den Vorlagen ſeines Lehrers nicht wie die Nachbildung zum Muſter, ſondern wie das vollendete Werk zum Verſuche. Nur in einem Falle bleibt er, wenigſtens in der Raumeintheilung und Anordnung, hinter Perugino zurück und zwar merkwürdiger Weiſe in einem Werke, welches das Datum 1505 trägt. Für die Serviten-Kirche in Perugia malte Raffael in dem gedachten Jahre nach Vaſari's Erzahlung eine thronende Madonna mit dem Täufer und dem h. Nicolaus. Sie blieb daſelbſt und zwar in der Familienkapelle der Anſidei bis 1764 aufgeſtellt. Durch Kauf gelangte ſie in engliſchen Beſitz und befindet ſich gegenwärtig in Blenheim bei Oxford in der Sammlung der Herzoge von Marlborough.

Auf hohem Throne unter einem Baldachin ſitzt die Jungfrau mit dem Chriſtkinde. Sie blickt in das Gebetbuch, das aufgeſchlagen auf ihrem Schoofse liegt, und ſtützt mit der Rechten das Kind, welches gleichfalls in dem Buche zu leſen ſich bemüht. Zur Rechten des Thrones ſteht der heilige Biſchof Nicolaus von Bari, kenntlich an den drei Broten (Kugeln) zu ſeinen Füfsen zur Erinnerung daran, daſs er die Stadt Myra vom Hungertode gerettet. Er lieſt in einem Buche, das er in beiden Händen vor ſich hält; auf der anderen Seite iſt der Täufer darge-

ſtellt mit nackten Beinen und Armen, im kurzen härenen Rocke, über welchen er noch leichthin, ſo daſs er nur die eine Schulter bedeckt, den Mantel geworfen hat. Es unterliegt keinem Zweifel, daſs für die allgemeine Anordnung Perugino's Madonna mit vier Heiligen (jetzt in der vaticaniſchen Galerie) zum Muſter diente. Da und dort geht die Scene in einer Bogenhalle vor ſich, erſcheint der Thron gleichmäſsig gebaut, zeigen die Heiligen verwandte Stellungen. Die beiden vorderen Geſtalten auf Perugino's Bilde decken ſich mit den Seitenfiguren Raffael's in den weſentlichſten Punkten. Unleugbar hat aber Perugino ſein Werk raumlich beſſer eingetheilt. Bei ihm ſteht der Thron in einer von Pfeilern



Von der Madonna Anſidei.

Von der Krönung Mariae.

Vom Spoſalizio.

Von der Zeichnung im British-Muſeum.

Vergleichende Darſtellung von Fuſsſtellungen.

getragenen offenen Halle, Raffael hat den Thron vor dem Bogen errichtet und in denſelben ihn eingeſchnitten. Der Thron iſt übrigens auch ſteiler geworden, der Sitz der Madonna dadurch unbequem verengt. Fällt ſchon das Zurückbleiben Raffael's hinter ſeinem Vorbilde bei einem ſo ſpät entſtandenen Werke auf, ſo erſcheint das Beharren bei einzelnen Stellungen und Bewegungen, das Feſthalten an Modellen, die man ſonſt in ſeinen früheſten Gemälden bemerkt, noch weniger erklärlich. Für die Stellung der Füſse des Täufers hat Raffael offenbar dasſelbe Motiv benutzt, das ihm bereits bei dem h. Joſeph im Spoſalizio und bei dem geigenden Engel rechts in der Krönung Mariä zu gleichem Zwecke diente, und welches in einer ſeiner frühſten Zeichnungen (jugendlicher König im British-Muſeum, Br. 75) ſchon nachgewieſen werden kann. Ebenſo gab er dem Kopfe des Johannes die Wendung und auch den Ausdruck, welchen der Apoſtel Petrus in der Krönung offenbart. Jedenfalls gehört die Madonna

Anſidei der gleichen Entwieklungsſtufe des Künſtlers an, wie die bisher erwahnten Bilder. Raffael hat entweder ein lange zuvor entworfenes Werk naeh gröſserer Unterbrechung wieder aufgenommen und es dann bei der nun einmal ſehon gemachten Zeiehnung belaſſen, oder er hat ſich bei einem Andachtsbilde unfrei gefühlt und abſichtlieh auf einen älteren, dem kirchlichen Zwecke mehr gemafsen Typus zuruekgegriffen.

Im Jahre 1505 hatte ſich bereits Raffael längſt vollkommen in das florentiner Kunſtweſen eingelebt. Zu dieſer Annahme zwingt, von Anderem abgeſehen, die Compoſition der Freske in der Kirche San Severo in Perugia, im Jahre 1505 begonnen, aber unvollendet zurückgelaſſen. Während in den früheren Werken Raffael's die Einzelheiten ſeinen überlegenen, raſeh voranſchreitenden Geiſt bekunden, die allgemeine Anordnung und Gruppirung aber innerhalb der Schulgrenzen ſich halten, offenbaren in der Freske von San Severo nur noch die Details den umbriſehen Urſprung des Meiſters und erſcheint gerade die Compoſition bereits unter dem Einfluſſe von florentiner Kunſtidealen geſchaffen. Die Mitte des leider arg zerſtörten, von einem Spitzbogen eingerahmten Bildes nimmt Chriſtus ein. Sein Oberkörper iſt nackt, bis auf den linken Oberarm, über welehen ein Mantelſtreifen gewunden iſt, der im Schooſse wie eine Wulſt quer gelegt, dann in reichen Falten bis zu den Füſsen herabfallt. Die beiden Arme halt Chriſtus erhoben, die Rechte zum Segen ausgeſtreekt. Ueber ihm ſehwebt die Taube und ganz oben, halb in Wolken gehüllt (jetzt zerſtört), der ſegnende Gottvater. Vier Engel begleiten die dreieinigen Perſonen. Zwei kleinere, im zierlichen Tanzſehritte ſieh bewegend, halten Rollen in den Handen; zwei feine Jünglingsfiguren, deren Körperformen durch die an den Leib angepreſsten Gewänder durehſcheinen, ſtehen anbetend Chriſtus zur Seite. Rechts und links von dieſer Centralgruppe, die ſich von einer Kreislinie umſchreiben läſst, auf etwas tieferem Plane ſitzen auf Wolken ſechs Heilige des Camaldulenſerordens, würdigernſte Geſtalten mit markigen Köpfen, in weiten faltigen Gewändern. Die Reihe beginnt links mit dem h. Maurus, an welchen ſich die Heiligen Placidus (im Diakonenkleide) und Benedictus anſchlieſsen. Dieſer, wie der ihm gegenüberſitzende Romualdus, ein langbärtiger Greis, blickt voll Andacht zu Chriſtus empor, zeigt noch am meiſten den umbriſchen Charakter. Neben Romualdus ſitzt ein zweiter Benedietus, dureh Palme und Kleid als Märtyrer und Diakon charakteriſirt, und endlieh an der äuſseren Ecke eine hagere, ſeharf profilirte Figur, der reehte Typus eines ſieh kaſteienden Möneches, der heilige Johannes.

In Chriſtus hat Raffael offenbar den Weltenrichter verkörpert. Da dieſe Auffaſſung nieht dureh den Gegenſtand der Darſtellung gegeben erſeheint — was hat der Weltenrichter mit der Verherrlichung des Camaldulenſerordens zu thun? — ſo liegt der Schluſs nahe, daſs er, der geringen Fruchtbarkeit der unmittelbaren Aufgabe ſieh bewuſst, die Geſtalt Chriſti einer andern Scene entlehnt hat. Ihm ſehwebte ohne Zweifel ein Bild des Weltgerichtes vor Augen, und zwar eine ganz beſtimmte Wiedergabe desſelben, die Freske des Fra Bartolomeo in S. Maria nuova in Florenz. Hier ſah Raffael das Motiv ab, welches er in dem Gewande Chriſti wiederholte, den quer über den Sehooſs liegenden weit hinausragenden Mantelwulſt, bei Fra Bartolomeo durch den darunter ſieh bergenden

Engel gerechtfertigt; hier entdeckte er die Kunſt, die Compoſition nach groſsen Linien zu gliedern, die einzelnen Gruppen mit regelmäſsigen geometriſchen Figuren zu umſchreiben. Kaum bedarf es des Hinweiſes auf eine Oxforder Handzeichnung (Br. 15), welche auſser Naturſtudien für die Hände des h. Johannes und den Kopf des h. Placidus eine bei aller Flüchtigkeit doch deutliche Skizze der Reiterſchlacht Leonardo's enthält, um die Florentiner Herkunft der Freske in San Severo darzuthun. Der groſsartige Raumſinn, die architektoniſche Geſetzmäſsigkeit der Anordnung, die feierliche Symmetrie bei aller Lebensfülle und Naturwahrheit der Einzelgeſtalten ſind der umbriſchen Schule ebenſo fremd wie ſie den eigenthümlichen Vorzug der florentiner Kunſt bilden. Durch Giotto und ſeine Schule wurde dieſer der Wandmalerei beſonders entſprechende Stil hier feſt begründet und lebte, nachdem er im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts

Gewandmotiv vom Jüngſten Gericht des Fra Bartolommeo.

Gewandmotiv aus Raffael's Fresco in S. Severo zu Perugia.

über dem Streben, der äuſſeren Formenwelt Herr zu werden und die techniſchen Mittel zu erweitern, eine Lockerung erfuhr, in Domenico Ghirlandajo's Werken am Schluſſe der Quattrocento wieder auf. Die Krönung Mariä in der Kirche S. Maria Novella zeigt den geſchloſſenen, aber durch leichte Verſchiebungen von allem Steifen und Lebloſen befreiten Gruppenbau, welcher dann bei Fra Bartolomeo in S. Maria Nuova und weiter bei Raffael in S. Severo wiederkehrt. Nicht vom bloſsen Hörenſagen konnte dieſer die Herrſchaft über die neue Kunſtweiſe ſich aneignen, ſondern nur durch unmittelbares Studium der Vorbilder erwerben. So ſetzt alſo das Frescobild in S. Severo Raffael's längeren Aufenthalt und Einbürgerung in Florenz voraus. Von einer Reiſe Raffael's nach Florenz, bevor er das Werk in San Severo begann, berichtet auch Vaſari, nur daſs er ſie von kurzer Dauer ſein und ihr wieder ein langes Verweilen in Urbino und Perugia folgen läſst. Urkunden, welche Vaſari's Angaben beſtätigen oder widerlegen, ſind bis jetzt nicht gefunden worden. So bleibt der äuſsere Wechſel im Daſein in Einzelheiten nicht ganz ſicher geſtellt. Doch wirft dieſe Unbeſtimmtheit keinen Schatten auf den Entwickelungsgang des Künſtlers. Aus ſeinen im Jahre 1505 geſchaffenen Werken geht mit aller nur wünſchenswerthen Gewiſsheit hervor, daſs er damals in der florentiniſchen Kunſtwelt ſich bereits voll-

kommen heimiſch fühlte und florentiniſche Kunſtwerke längſt mit eigenen Augen ſtudirt hatte. Aber auch jetzt hielt Raffael die Verbindung mit ſeinem alten Lehrer aufrecht. Wir beſitzen aus dem Jahre 1505 aufser der Freske von S. Severo noch ein anderes Werk Raffael's. Den Auftrag, für das Nonnenkloſter S. Antonio in Perugia ein grofses Altargemälde zu malen, vollführte er in dieſem Jahre. Die thronende Madonna, in einen blauen mit Goldſternen geſtickten Mantel gehullt, hält das bekleidete Chriſtuskind auf dem Schooſse, welches dem kleinen, die Thronſtufen aufſteigenden Johannes den Segen ertheilt. Zu Seiten des reich geſchmückten Thrones ſtehen links die hh. Catharina und Petrus, rechts Dorothea und Paulus.

Die Rückſicht auf den Geſchmack der Beſteller mochte Raffael zum Beharren bei dem Hergebrachten bewogen haben. Sowohl die Haupttafel wie das Halbrund darüber (Tympanon), mit dem Bruſtbilde des ſegnenden Gottvaters inmitten eines Engelkreiſes bewegen ſich überwiegend in den alten Schulgeleiſen. Erſt als er an die Predellenbilder ging, athmete er wieder auf und gewann die volle künſtleriſche Freiheit. Sie ſtellen Chriſtus auf dem Oelberge, die Kreuztragung und die Klage um den Leichnam Chriſti dar und befinden ſich gegenwärtig im Privatbeſitz in England, während die Madonna das Eigenthum der Londoner Nationalgalerie wurde. Die Compoſition der Kreuztragung, die gerühmteſte von allen, iſt nur durch eine treue Nachzeichnung in Florenz zugänglich. Sie zerfällt ziemlich deutlich in drei Gruppen. Zwei Reiter, wie Türken gekleidet, führen den Zug an. Der feſte Sitz auf den kräftigen Roſſen, die kühnen Bewegungen der letzteren weiſen darauf hin, dafs Raffael einem Künſtlerkreiſe bereits angehört, in welchem Reiterſtudien nicht ſelten ſind. Auch der energiſche Charakter der Mittelgruppe offenbart den florentiner Einflufs. An einem Stricke, welchen der vorderſte Scherge über die Schulter geworfen hat und mit der Rechten anzieht, wird Chriſtus vorwärts gezerrt. Mühſam ſchleppt er ſich, von der Laſt des Kreuzes beinahe zu Boden gedrückt, wenn nicht Joſeph von Arimathia ihm hilfreiche Hand böte und den Schaft des Kreuzes mittrüge. Vier Soldaten, muskelkräftige, ſtramme Geſtalten begleiten den Zug. Die dritte Gruppe zeigt uns die ohnmächtig zuſammenſinkende Maria, von drei Frauen liebevoll geſtützt, während Johannes händeringend zur Seite ſteht. Für dieſe Gruppe nun hat ſich Raffael an Perugino's Vorbild gehalten. Nach dem Tode Filippino Lippi's (April 1504) übernahm Perugino die Vollendung einer Kreuzabnahme, welche jener für die Annunziata in Florenz begonnen hatte. Aus dieſem Bilde entlehnte Raffael die Frauengruppe. Er bewies dadurch, dafs die Herrlichkeit der florentiner Kunſt, ſo mächtig ſie ihn auch bewegte, doch die Pietät für Perugino unverſehrt liefs, dafs überhaupt ſein Uebertritt nach Florenz keinen Sprung in ſeiner Entwickelung hervorrief. Raffael hat der florentiner Kunſt zu einer Zeit bereits Einzelheiten abgelauſcht, in welcher er noch ſchlechthin als Schüler Perugino's gilt, und er bleibt in Einzelheiten ſeinem Lehrer noch treu, nachdem er ſich im Grofsen ſchon vollſtändig dem florentiner Kunſtgeiſte ergeben hat.

Die Kreuztragung. Von der Predella des Altargemäldes zu S. A

Digitized by Google

ntonio in Perugia. Handzeichnung (Cop.) in den Uffizien, Florenz.

Druck von Hundertstund & Price in Leipzig

Digitized by Google

III.

Die Madonnen Raffael's.

Gilt Vafari als gut unterrichtet, fo haben die Schlachtcartons Leonardo's und Michelangelo's, deren Ruhm die weiteften Künftlerkreife durchdrang, den jungen Raffael nach Florenz gelockt. Offenbar ift aber die Quelle der Behauptung nur der Wunfch Vafari's, den Wechfel im Schickfal feines Helden mit einem grofsen Ereigniffe zu verknüpfen, ein Verfahren, welches der hiftorifchen Kunft beffer entfpricht als der hiftorifchen Wahrheit. Raffael's Beziehungen zur florentiner Kunft find älter als die Schlachtcartons, deren Vollendung in das Jahr 1505 angefetzt wird. Dafs aber Raffael, noch während an ihnen gezeichnet wurde, fie zum Gegenftande feiner Studien gemacht hätte, erfcheint wenig wahrfcheinlich. Ueberdiefs lag der heroifche Stil, der grofse plaftifche Zug jener Werke von feinen nächften Zielen weit ab. Wohl übten Michelangelo und namentlich Leonardo auf den jugendlichen Künftler mächtigen Einfluls, aber nicht durch die Schlachtcartons, fondern durch ihre leichteren Schöpfungen, die Madonnenbilder z. B., welche ihm den Wohllaut der einzelnen Geftalten, die Kunft freier Gruppirung in einem neuen Licht offenbarten und zu einer Aenderung der Typen, zu einer Wandlung der Zeichnenweife anregten. Raffael betrieb in feinen florentiner Jahren überwiegend die Tafelmalerei. Die technifchen Fortfchritte, welchen fo viele tuchtige Kräfte in Quattrocento eifrigft nachgegangen, wurden in diefer Kunftgattung am glänzendften verwerthet. Befonders feitdem Leonardo die ftaunenden Genoffen in die Geheimniffe unendlich reizender Farbenpoefie eingeweiht, ftiegen die Oelgemälde zu nicht geringem Anfehen empor. Die Nöthen und Wirren der Zeit engten überdiefs die fonft fo reiche Pflege der Wandmalerei ein; kaum dafs da und dort eine Kirche oder ein Klofter für wenig Geld und gute Worte bei einem Maler ein monumentales Werk beftellten und das in glücklicheren Zeiten Begonnene zu Ende führen liefsen. Der Ueberfchufs der Kunftkraft kam der Tafelmalerei zu Gute. Wirkfame Förderung empfing diefelbe auch durch die gerade jetzt erwachende Sammelluft von Privatperfonen. An die Stelle der Körperfchaften, welche ehedem die Kunftpflege in Händen hielten, traten einzelne Liebhaber, die in ihrem »ftudio« oder »camerino« gern dem Auge gefällige Gemälde fammelten und am Bilderbefitze fich freuten. Selbftverftändlich erfchienen ihnen gemalte Tafeln wegen des gröfseren Farbenreizes, wegen ihrer leichteren Beweglichkeit und weil fie mühelos vertaufcht werden konnten

befonders begehrenswerth. Diefer Umfchwung der Verhaltniffe beruhrte auch Raffael in Florenz und liefs ihn beinahe ausfchliefslich Tafelbilder malen. Sein Wirken während der florentiner Jahre bewegt fich fogar in noch engeren Grenzen. Die Gegenftände, welche er mit Vorliebe auf den Tafeln vorfuhrt, find vorzugsweife Madonnen und heilige Familien, fo dafs gar nicht weit von der Wahrheit abweichen würde, wer feine florentiner Thätigkeit unter dem Titel »Raffael's Madonnenmalerei« umfafste.

So lange die Anregungen der umbrifchen Schule ausfchliefslich Raffael's Phantafie beherrfchten, hat er nur ein einziges bedeutendes Madonnenbild felbftändig gefchaffen, die zierlich feine Madonna Conneftabile, welche leider vor wenigen Jahren nach Petersburg verkauft und auf diefe Weife aus der Sehweite der Kunftkreife Europa's gerückt wurde. Während feiner römifchen Periode gab zwar Raffael dem Madonnenideale zu wiederholten Malen Leben und Körper; aber abgefehen davon, dafs in den fpäteren Madonnen häufig nur ältere florentiner Entwurfe ausklingen und in vielen Fällen die Ausführung Schülerhänden anheim fiel, können für diefe Zeit Tafelbilder niemals als die Hauptfchöpfungen des Meifters angefehen werden. Gerade die beften unter ihnen ftehen unter dem Banne der Freseomalerei, in welcher Raffael's vollkommen gereifte Natur ihre höchfte Befriedigung fand. In den florentiner Jahren treten die Madonnenbilder nicht allein in Bezug auf ihre Zahl in den Vordergrund: fie find auch die Schule, in welcher die Phantafie des Künftlers ihre volle Freiheit und Selbftändigkeit gewinnt. Man möchte zwar bei dem erften rafchen Ueberblicke glauben, dafs Raffael's Entwickelung in Florenz einen Rückfchritt gethan. Die figurenreichen, kunftvoll gegliederten Compofitionen feiner Jugendzeit weichen einfachen, fcheinbar kunftlofen Gruppen, welche das Auge des Malers der Natur, der unmittelbaren Umgebung abgelaufcht und treu auf die Tafel übertragen hat. Aber jene Compofitionen beruhten auf fremden Vorlagen, in diefen einfachen Gruppen fpiegelt fich bereits hell und klar die fchöpferifche Begabung des Mannes, welcher feinem Werke das Gepräge der Naturnothwendigkeit und der vollkommenften Wahrheit aufdrückt, fo dafs darüber feine Perfönlichkeit zurücktritt, und welcher daffelbe zugleich fo mufterhaft geftaltet, dafs es die Phantafie fpäterer Gefchlechter zu dauerndem Beharren in den einmal feftgezogenen Geleifen zwingt.

Durch Raffael ift das Madonnenideal Fleifch geworden. Pikantere, durch das Beimifchen naturaliftifcher Züge gefälligere Darftellungen mochten wohl einzelnen fpäteren Malern noch gelingen; keiner aber hat das Wefen der Madonna fo tief gefafst, fo reiche Züge in demfelben erkannt wie Raffael. Er löfte die Madonna von dem kirchlichen Boden ab und hob fie aus dem befonderen Glaubenskreife zu allgemeiner menfchlicher Bedeutung empor. Die Verwandlung erfolgte nicht rauh und gewaltfam. Weeken auch Raffael's Bilder keine ftreng religiöfe Andacht, üben fie auch keine Zeichen und Wunder, fo laffen fie doch einen frommen Ton leife anklingen. Denn die Eigenfchaften, welche der gläubige Sinn in Maria verehrte, werden nicht verneint, fondern nur aus der dunklen und vielfach dumpfen Welt der kirchlichen Bekenntniffe in das Reich lichter, allgemein und unmittelbar anfprechender Empfindung übertragen.

Auch Raffael fchildert die hohe und reine Frau, indem er uns die jugend-

liche Mutter, die ſich eins fühlt mit ihrem Kinde, ihre Freuden und Seligkeiten vor die Augen führt. Frei von allem Irdiſchen und Sinnlichen faſste die kirchliche Lehre die Mariennatur auf und hüllte ſie demgemäſs in ein geheimniſsvolles Myſterium ein. Auf dieſem Wege kann ihr die Kunſt, welche jeden Inhalt in durchſichtige Formen kleidet, nicht folgen. Sie bietet aber in ihrer Weiſe vollkommenen Erſatz, ja giebt in menſchliche Wahrheit verklärt wieder, was der Volksglaube vielfach verworren und in ſich widerſpruchsvoll bietet. Die Liebe der Mutter zum Kinde iſt ſelbſtlos, frei von jedem ſinnlichen Zuge, keuſch und dennoch glühend, von unnennbarer Süſse und Innigkeit. Berauſchender im Augenblicke wirkt wohl die Hingabe der Jungfrau an den Jüngling, einzelne zärtlichere Ausbrüche kennt die Neigung der Gatten zu einander, keine Empfindung kann ſich an idealem Schwunge, an Reinheit und gleichmäſsiger Wärme mit der Mutterliebe meſſen. Sie verſchönt ſelbſt das häſsliche Weib, ſie hebt die ſchöne Frau in die Gottesnähe. Darum üben die anmuthigen Frauen Raffael's, die hold verſchämt zu ihrem Erſtling herabblicken, ihn an den Buſen drücken, ſein Erwachen, ſeine Spiele belauſchen, einen wahrhaft madonnenhaften Eindruck. Man betet nicht zu ihnen, man athmet aber mit ihnen göttliche Reinheit und himmliſchen Frieden.

Für dieſe menſchliche Auffaſſung des Marienbildes — mancher wird ſie vielleicht auch die profane Auffaſſung nennen, aber nur geradeſo wie Phidias und Polyklet die griechiſchen Göttertypen profaniſirten — beſaſs Raffael in der florentiner Kunſt bereits mannigfache Vorgänger. Dem Beiſpiele Donatello's und anderer Plaſtiker folgend, haben auch ſchon die Filippo und Filippino Lippi, die Botticelli und Verrocchio die fröhlich liebende, jugendlich ſchöne Mutter in das Leben gerufen. Sie malten, wie das Kind an der Mutter emporklettert, ſich an dieſe zärtlich anſchmiegt; ſie ſchildern, wie die Mutter ihrem Erſtling eine Frucht, ein Spielzeug zeigt. Aber das Hauptmotiv bei ihnen bleibt doch die Anbetung des Chriſtkindes durch die Madonna, welche mit gefalteten Händen vor demſelben kniet oder von Engeln ſich dasſelbe reichen läſst. Die alte Tradition wirft auf ihre Darſtellungen häufig einen wenn auch leichten Schatten, bei aller friſchen Lebendigkeit der Einzelſchilderung, während bei Raffael die neue Auffaſſung ganz ungetrübt und ungehemmt herrſcht.

* * *

Mit welchem raſtloſen Fleiſse und unermüdlichem Eifer giebt ſich aber auch der Künſtler ſeiner Aufgabe hin! Nur einen geringen Theil der Madonnenbilder hat Raffael in Farbe ausgeführt. Die überwiegende Zahl ſeiner Mariencompoſitionen blieb im Zuſtande des Entwurfes und konnte erſt in den letzten Jahren, ſeitdem die Photographie die Handzeichnungen alter Meiſter weiteren Kreiſen zugänglich machte, in ihrem vollen Werthe erkannt worden. Denn in dieſen oft nur mit der Feder flüchtig ſkizzirten, oft mit dem Siberſtift in den Umriſſen ſorgfältig geführten oder durch aufgehöhte Lichter mehr maleriſch behandelten Zeichnungen offenbart ſich nicht allein der unerſchöpfliche Reichthum der Raffaeliſchen Phantaſie, welche ſelbſt bei eng begrenztem Inhalt in immer neuen Formen

ſich ergeht, in ihnen enthüllt ſich auch am deutlichſten der Einfluſs, welchen die florentiner Kunſt auf Hand und Auge Raffael's übte. Er erſtreckt ſich von techniſchen Aeuſserlichkeiten, wie der Wahl farbigen Papiers, wodurch eine weiche, angenehme Mittellage für die ganze Zeichnung gewonnen wird, bis zu den in höherem Maſse belebten Kopftypen und den freieren Bewegungsformen. Wie ſehr ihn namentlich Leonardo feſſelte und in ſeine Zauberkreiſe zog, er-

Federzeichnung im Louvre.

kennt man ungleich ſchärfer aus ſeinen Zeichnungen als aus ſeinen Gemälden, in welchen er der Malweiſe des groſsen Lombarden ſich doch nur auf ganz mittelbarem Wege näherte. Und in den Zeichnungen wieder iſt es nicht ſo ſehr die Gruppe als die Einzelgeſtalt, in welcher ſich Leonardo's Muſter abſpiegelt. Von der Stärke des Wiederſcheines überzeugt man ſich am beſten, wenn man das eine oder andere Blatt aus der florentiner Zeit zur Hand nimmt, z. B. das Frauenbild in der Liller Sammlung (Br. 81) auf grunlichem Tonpapier mit dem Silberſtift ausgeführt oder noch beſſer die Federzeichnung im Louvre (Br. 255),

welche in der Haltung an das Porträt der Maddalena Doni erinnert; nur hat Raffael die Umriſſe im Bilde kräftiger, das Oval voller gehalten. Die Natur des Modelles bedingte auf dem Louvreblatte die Zeichnung der Augen, ſie ſind offen, groſs und rund. In der freier behandelten Skizze in Lille dagegen erſcheint der Augenaufſchlag Leonardo abgelauſcht, in beiden Fällen für den üppigeren Mund und das kräftigere Kinn ſein Vorbild angerufen. Auch die Wendung des Körpers, die Behandlung der übereinander gelegten rundlichen Hände auf der Porträtzeichnung in Louvre bezeugen das fleiſsige Studium Leonardo's.

Sog. Schweſter Raffael's. Silberſtiftzeichnung. Sammlung Malcolm in London.

Wie Raffael allem Unvermittelten, Stürmiſchen ſtets fremd blieb, ſo hielt er auch jetzt, da es ſich darum handelte, die florentiner Eindrueke für das Madonnenideal zu verwerthen, Maafs und Ziel feſt. Den zart verſchämten Ausdruck giebt er nicht auf und bewahrt auf dieſe Art den Zuſammenhang mit ſeiner perſönlichen Ueberlieferung. Nur allmählich dringt der fröhliche Zug und die gröſsere Fülle in die Formen und gewinnen die Bewegungen Kraft und Freiheit. Eine Silberſtiftzeichnung in der Sammlung Malcolm in London, welche Raffael noch öfter wiederholt hat, lehrt uns ſein Madonnenideal, wie es ihm am

Anfange ſeiner florentiner Zeit vorſchwebte, kennen. Das Blatt galt früher für das Porträt von Raffael's Schweſter. Ganz ohne Grund; nur in einem Punkte war dieſe Meinung im Rechte, daſs das Bild ein genaues Naturſtudium vorausſetzt und ſeine Hauptzüge einer lebendigen Perſönlichkeit entlehnt ſind. Es iſt kein bloſser Modellakt, vielmehr von dem Künſtler aus der Erinnerung gezeichnet und den Madonnentypen angepaſst. Bloſs den Kopf bis zum Schultercanſatz hat Raffael wiedergegeben. Das Haar in der Mitte glatt geſcheitelt, mit einem dünnen Schleier bedeckt, iſt hinter das Ohr zurückgeſtrichen, der Blick erſcheint geſenkt, das Geſicht, faſt ganz von vorne genommen, leiſe nach links geneigt. Raffael hat dieſen Kopf auf keinem Madonnengemälde wiederholt, wohl aber den meiſten ſeiner florentiner Madonnenköpfe zu Grunde gelegt.

* * *

Gar groſsen Dank würden wir Vaſari zollen, wenn er die genaue Zeitfolge der Raffaeliſchen Madonnen niedergeſchrieben hätte. Sein Schweigen ſagt uns, daſs ſchon zu ſeiner Zeit die Tradition darüber ſtumm war. Er begnügt ſich, die Madonna mit dem Stieglitz (Gal. Uffizj) näher zu ſchildern und daſs ſie Raffael ſeinem Freunde Lorenzo Naſi zum Hochzeitsgeſchenk beſtimmt hatte, anzugeben. Er erwähnt ſodann und beſchreibt die Madonna Canigiani (München), erzählt, daſs Raffael für den Herzog Guidobaldo von Urbino zwei kleine, nicht näher bezeichnete Madonnenbilder gemalt habe, und verſichert, daſs bei Raffael's Weggang von Florenz ein unvollendetes Madonnengemälde von Ridolfo Ghirlandajo fertig gemalt wurde. Das iſt die ganze Kunde, die wir Vaſari über Raffael's florentiniſche Madonnen verdanken. Die Inſchriften auf den Gemälden ſelbſt, ſonſt eine ſichere Handhabe für die Zeitbeſtimmung, bieten nur eine geringe Hilfe. Vier Madonnen hat Raffael mit der Jahreszahl verſehen: die Madonna im Grünen (Wien), die Madonna mit dem Lamme (Madrid), die belle jardinière (Paris) und die Madonna Niccolini (Lord Cowper in Panshanger). Das Unglück will aber, daſs mit Ausnahme des letzten Datums (1508) alle andren verſchieden geleſen werden und in der That die vollſtändige Deutlichkeit vermiſſen laſſen. Ist das Wiener Gemälde 1505 oder 1506, die Madonna mit dem Lamme 1506 oder 1507, die giardiniera 1507 oder 1508 gemalt worden? Der Streit darüber kann, wenn bloſs die Inſchriften zu Rathe gezogen werden, die Werke ſelbſt überdauern Dem Stilgefühle allein muſs die Entſcheidung überlaſſen bleiben; gewiſs nur mit Zögern und unter Vorbehalten, wenn man erwägt, daſs der in Stufen abzutheilende Zeitraum nur wenige Jahre beträgt, und der Glaube an eine ſolche mechaniſch regelmäſsige Stufenleiter der Entwickelung überhaupt auf der gröbſten Verkennung der Menſchennatur beruht. Ein chronologiſches Verzeichniſs der Madonnen Raffael's erweiſt demnach gedankenarmen Sammlern bei dem Einordnen ihrer Schätze wohlthätige Hilfe, kann aber auf wiſſenſchaftlichen Werth nicht den geringſten Anſpruch erheben.

Fehlen uns nun auch genauere Nachrichten über die Aufeinanderfolge der einzelnen Madonnenbilder, ſo gebieten wir dafür über einen deſto reicheren Stoff, die innere Entwickelung des Meiſters, wie ſich dieſelbe auf dem begrenzten

Gebiete dieſes Darſtellungskreiſes abſpiegelt, anſchaulich zu geſtalten. Die Handzeichnungen erſcheinen in dieſem Falle mit den Gemälden gleich berechtigt, ja treten theilweiſe wegen ihrer gröſseren Zahl und reicheren Mannigfaltigkeit in die erſte Linie. Wir werden gleichſam in die Werkſtätte des Meiſters ſelbſt eingeführt und ſind Zeugen von dem lebendig organiſchen Schaffen desſelben. Da greift er zurück in die eigene künſtleriſche Vergangenheit und holt ein älteres Motiv hervor, um ihm wieder friſches Leben einzuhauchen; hier zeigt er ſich von der neuen Umgebung erfaſst und zu einer Reihe von Darſtellungen begeiſtert, mit welchen eine höhere Entwickelung ſeiner Natur beginnt, welche aber auch zuweilen, mit jenen älteren Motiven harmoniſch verknüpft, den Abſchluſs einer Periode bedeuten. Oft erſcheint ein Entwurf dem Keime vergleichbar, aus welchem durch Spaltung mehrere ſelbſtandige Organismen hervorgehen; oft wieder bemerkt man, wie erſt nach wiederholten Anſatzen die kunſtleriſche That gelingt, und vielfache Entwürfe nur langſam zu einer endgiltigen, befriedigenden Darſtellung ſich zuſammenſchlieſsen, zu welcher jene ſich nur wie Verſuche und Anfange verhalten.

Das einfachſte, von Raffael ohne Zweifel am früheſten ſelbſtandig verkörperte Madonnenmotiv dürfte die Maria mit dem Buche ſein. Als Muſter der Frömmigkeit wurde ſie im Mittelalter mit Vorliebe in heiligen Buchern leſend geſchildert. Die Leſeluſt und Gebetfreude theilt ſie dem Chriſtkinde mit. In dem Rundbilde in Petersburg aus dem Hauſe Conneſtabile, welches noch vollſtandig unter dem Einfluſs der umbriſchen Schule gemalt erſcheint, hat Raffael das Motiv der leſenden Madonna zum erſten Male verkörpert. Maria, aufrecht ſtehend, nur mit dem Oberkörper ſichtbar, den Mantel über das Haupt gezogen, hält nach links ausſchauend das Kind vor ſich und ſtutzt es mit der Linken, während in der Rechten das aufgeſchlagene Gebetbuch ruht, in welches Chriſtus andächtig hineinblickt. Eine anmuthige Landſchaft, durch einen Fluſs belebt, allmählich gegen ſchneebedeckte Berge am Horizonte anſteigend, bildet den Hintergrund. Licht und klar in der Färbung, nicht durch Contraſte wirkend, dagegen durch den feinen Schmelz, den durchaus feſten Auftrag der Töne ausgezeichnet, bildet dieſes Werk den vielverheiſsenden Anfang einer langen glorreichen Reihe von Madonnenſchilderungen. Das Motiv der Maria mit dem Buche lebte auch in der neuen florentiner Umgebung in Raffael's Phantaſie. Zwei Zeichnungen, welche mit Recht in die erſte florentiner Zeit verlegt werden, wiederholen dasſelbe mit leichten Abweichungen. Mitten in der leicht angedeuteten Landſchaft ſitzt die Madonna, das Chriſtuskind auf dem Schoſse, welches die Hande gefaltet hat und den Kopf wendet, um in dem von der Mutter gehaltenen Gebetbuche mitzuleſen. Das iſt der Inhalt einer (überarbeiteten?) Federzeichnung im Louvre (Br. 250). Noch viel bedeutender iſt ein kleines Blattchen in Oxford (Br. 10), welches durch die Rahmenlinien, ſowie durch den Umſtand, daſs die Ruckſeite das Studium des Chriſtkindes noch einmal im gröſseren Maſsſtabe zeigt, ganz wie der Entwurf zu einem Gemalde ſich ausnimmt. Auch hier ſpielt die Scene in offener Landſchaft. Am Ufer eines Sees baut ſich ein Schloſs mit Thurmen und Mauern auf. Die Madonna, von vorn geſehen, umfaſst mit der einen Hand das auf ihrem Schoofse ſitzende

nackte Chriſtkind und halt mit der anderen das Gebetbuch, deſſen Blatter das Kind wendet; nicht zum Spiele, ſondern wie der nach oben gerichtete fromme Blick andeutet, um in der Andacht fortzufahren. Dieſer Zug, welcher auch pſychologiſch etwas Gezwungenes hat, fand in den friſchen, lebensvollen florentiner Anſchauungen keine Förderung. Mehr Kind, mehr Mutter ſcheint die Mahnung gelautet zu haben, die ſich der junge Kunſtler ſelbſt gab. Ihren Erfolg zeigt eine weitere Reihe von Handzeichnungen. Auf einem Blatte in Lille (Br. 54) entwarf Raffael mit dem Silberſtifte zu wiederholten Malen das Motiv

Federzeichnung in Oxford.

der leſenden Madonna. Sie ſelbſt erſcheint wenig verandert, wohl aber das Chriſtkind in Haltung und Bewegung naiver und natürlicher gedacht. Mit beiden Händen hat es das Buch erfaſst und hebt nun den Kopf gleichſam fragend zur Mutter empor. Von dem urſprunglichen Andachtsbilde iſt der Kunſtler ſchon weit entfernt, ſein Ziel faſt ausſchlieſslich bereits die freie Wiedergabe der menſchlich ſchönen Beziehungen, des innigen Zuſammenhanges, welcher zwiſchen Mutter und Kind waltet. Einen weiteren Schritt in dieſer Richtung wagen Zeichnungen in Wien und Oxford. Auf einer Federzeichnung in der Albertina, einem fluchtig aber wunderbar geiſtvoll und lebendig hingeworfenen Blatte, (Br. 151) ſitzt die Madonna mit angezogenen Beinen auf der Erde. Sie hat den

Kopf zur Seite gewendet und lieſt eifrig im Gebetbuch, was aber das zwiſchen ihren Knieen ſtehende Chriſtkind nicht dulden will. Es ſtreckt ſich und greift mit der Hand nach dem Buche, um die Aufmerkſamkeit der Mutter von dieſem ab und auf ſich zu lenken. Einen ähnlichen Vorgang ſchildert eine Skizze in der Ecke eines Oxforder Blattes, das leider nur im kleinſten Formate bei Fiſher (Facſimiles of original ſtudies by Raffaele) nachgeſehen werden kann. Die Madonna

Federzeichnung in der Albertina. Wien.

hat hier die hockende Stellung verlaſſen und einen erhöhten Sitz eingenommen. Das Chriſtkind, zwiſchen ihren Beinen ſtehend, an ihr Knie angelehnt und den einen Fuſs leicht gehoben, ſtreckt den Arm gegen das Buch aus, in welchem die Madonna bisher aufmerkſam las. Immerhin ſpielt noch das Buch in dieſen Darſtellungen die verknüpfende Rolle. Ganz nebenſächlich und zufätzlich tritt es dagegen in einer Federzeichnung in Wien (Br. 153) auf. Das Kind iſt an der ſitzenden Mutter emporgeklettert, ſteht nun auf ihrem Schooſse und ſtreichelt ſie. Die Madonna hält nun das Buch, in welchem ſie geleſen hatte, weit von ſich und giebt ſich rückhaltlos den Liebkoſungen des Kindes hin. Es verdient wohl bemerkt zu werden, daſs Raffael zunächſt die Madonna mit dem Buche

immer nur in flüchtigen Zeichnungen entwarf, auf eine Ausführung in Farben aber verzichtete. Erſt ſpät und nur in Verbindung mit einem anderen ſtärkeren Motive begegnet ſie uns unter ſeinen florentiner Bildern. Für die Madonna Colonna (Berlin) benutzte er das Buchmotiv und zwar in ähnlicher Weiſe, wie auf der zuletzt erwähnten Wiener Zeichnung, welche denn auch in der That zu dem Gedankenkreiſe gehörte, aus welchem die Madonna Colonna hervorgegangen iſt. Damit ſoll natürlich nicht behauptet werden, daſs die angeführten Zeich-

Federzeichnung in der Albertina. Wien.

nungen eine Stufenleiter bilden, welche ſchliefslich in dem Gemälde der Madonna Colonna endigte, wie denn überhaupt der Glauben gebannt werden muſs, als ob Raffael unausgeſetzt an der Entwickelung eines Motives arbeitete und erſt, nachdem er dasſelbe erſchöpft hatte, ein anderes in Angriff nahm. So mechaniſch regelrecht wirkt und ſchafft die Phantaſie keineswegs. Der wirkliche Vorgang war vielmehr ſo, daſs Raffael heute einen künſtleriſchen Gedanken faſste und ihm Leben und Körper einzuhauchen anfing, morgen aber vielleicht von einem anderen ergriffen wurde, der dann die nächſte Thätigkeit in Anſpruch nahm. So kreuzten ſich und ſchnitten ſich die verſchiedenen Gedanken und Entwürfe, ohne daſs über ihre Aufeinanderfolge irgend welche inneren Gründe entſcheiden.

Vollends die endgiltige Ausfuhrung einer Skizze in Farben erfcheint überwiegend von äufseren Bedingungen abhängig. Nur das Eine darf als gewifs gelten: wenn Raffael auf einen, bereits einmal in die künftlerifche Form gefafsten Gedanken zurückkommt und ihn wiederholt durcharbeitet, fo mufs in diefen neuen Verkörperungen nach irgend einer Richtung der Fortfchritt offenbar werden. Denn in feiner Phantafie haften die früheren Entwürfe feft — kein grofser Künftler ift vergefslich — und helfen die neuen Formen beftimmen. In diefem pfychologifchen Sinne darf man die nach dem höheren Grade der Vollendung beftimmte Reihenfolge von Entwürfen eines Bildmotivs als auch der Zeitfolge wefentlich entfprechend bezeichnen.

* * *

Eine zweite innerlich verwandte Gruppe von Skizzen und Gemälden fchildert das ftill innige Zufammenleben von Mutter und Kind, welche unbekümmert um die übrige Welt vollkommen fich felbft genügen und die Seligkeit der ungetrübten Hingabe an einander geniefsen. Die Madonna, bald ftehend, bald fitzend, hält das Kind in ihren Armen, unterftützt es, wenn es fich aufrichten, die Mutter umhalfen, an ihre Bruft fich anfchmiegen will. Den Ausgangspunkt für diefe Auffaffung entdecken wir in den Madonnenbildern aus älterer Zeit, welche die Mutter Gottes darftellen, wie fie das Chriftkind den Gläubigen zur Anbetung vorweift. Beide werden nun in menfchlichere Beziehung gebracht und einander innerlich und äufserlich genähert. Das erfte Beifpiel diefer Auffaffung bei Raffael bietet eine Handzeichnung in Florenz (Br. 517). Die Madonna, beinahe bis zum Knie fichtbar, fteht aufrecht in der Mitte des Rundes, in welches der Künftler, wie die Kreislinien andeuten, offenbar die Gruppe verlegen wollte. Sie hat den Kopf, von welchem der Mantel über die linke Schulter den Arm halb verhüllend herabfällt, leicht zur Seite geneigt und ftützt mit der Rechten das Kind. Für die Linke hat Raffael die endgiltige Bewegung noch nicht gefunden. Defto beftimmter ift das Chriftkind gezeichnet. Mit beiden Händen hält es fich an der Madonna feft, ftemmt das eine Bein gegen den Leib derfelben und läfst das andere mehr hängen, um die Laft zu erleichtern und eine gröfsere Sicherheit der eigenen Lage zu gewinnen. Wenn in der Madonna vielleicht noch der ältere umbrifche Typus anklingt, fo offenbart dagegen das Kind fchon eingehende Naturftudien und einen liebevollen frifchen Blick für das umgebende Leben. Das Blatt verdient eine befondere Aufmerkfamkeit, da in demfelben die beiden früheften florentiner Madonnen Raffael's wurzeln, die Madonna del Granduca und die in Panshanger bewahrte Madonna des Lord Cowper. In der Stimmung und allgemeinen Haltung, in der Anordnung des Mantels der Maria geht die Madonna del Granduca mit der Zeichnung zufammen, dagegen kehrt das Chriftkind der Skizze in der Madonna Lord Cowper's wieder. Beide Gemalde find organifche Schöpfungen und nicht etwa durch mechanifche Theilung der Zeichnung entftanden. Diefe bildet nur den Keim, in welchem noch unentwickelt beifammen liegt, was die weitere und tiefere Thatigkeit der Phantafie für fich felbftändig macht. Die Madonna del Granduca, fo benannt, weil fie ehemals in den Gemachern des Grofsherzogs von Toscana prangte, gehört jetzt

zu den gröfsten Zierden der Pitti-Galerie. Mit leichter Farbe gemalt, überaus fein modellirt, feffelt das Gemälde vor Allem durch die noch halbverhüllte Schönheit der Madonna, die faft kaum die Augen aufzufchlagen und an dem Kinde fich nur hold verfchämt zu freuen wagt. Diefes felbft, von der Mutter

Federzeichnung in den Uffizien. Florenz.

mit beiden Händen feftgehalten, nach aufsen blickend, befitzt fchon ganz den Liebreiz, der feitdem allen Raffael'fchen Kindergeftalten innewohnt.

Die Madonna des Lord Cowper, am Ende des vorigen Jahrhunderts in Florenz erworben, macht noch mehr als die Madonna del Granduca den Eindruck einer geiftreichen Improvifation, in welcher die zu einem leuchtenden Ge-
10 fammtton geftimmte, in den Gewändern lafirte Farbe ftets gleich zeichnend

aufgetragen wird. Auf einer Steinbank in einer freundlichen Landfchaft — die Madonna del Granduca hat einen einfarbigen dunklen Hintergrund — fitzt die Madonna mit dem Chriftkinde, welches auf den Schoofs der Mutter

Madonna del Granduca in der Galerie Pitti. Florenz.

emporgeklettert ift, den einen Fufs auf die Hand der Madonna geftellt hat, fie umhalft, und dabei aus dem Bilde herausblickt, als wollte es den Befchauer zum Zeugen feiner fröhlichen Zärtlichkeit machen.

Geradezu unerfchöpflich erfcheint diefes Motiv, überaus fruchtbar an mannigfachen Wendungen und Bewegungen, welche aber alle in dem Ausdrucke zärtlicher Mutterliebe fich vereinigen. Auch die Beftelter werden offenbar nicht

müde, die liebliche Scene des traulichen Vereins von Mutter und Kind zu bewundern. Zu wiederholten Malen kam Raffael während ſeiner florentiner Jahre darauf zurück, nicht allein in Zeichnungen, ſondern auch in zahlreichen, berühmten Gemälden. Unter den Zeichnungen dürfte das in Biſter mit der Feder ausgeführte Blatt in Oxford (Br. 22) den Preis gewinnen. Die Madonna, deren Kopf

Biſterzeichnung in Oxford.

vom reinſten Oval umriſſen iſt und dennoch die friſche unmittelbare Lebensfülle bewahrt hat, ſitzt quer, ſo daſs der Körper nach rechts, der Kopf nach links gewendet iſt. Das Chriſtkind hat glücklich den Schooſs erklommen, hält ſich mit beiden Händen an der Mutterbruſt feſt und blickt nach der linken Seite aus, als ob von dort ſeine Aufmerkſamkeit angeregt würde. Mit welcher ſpielenden Leichtigkeit Raffael das angeſchlagene Thema zu wechſeln verſtand, beweiſen verſchiedene Blätter, in welchen er gleichſam in Geſchwindſchrift ſeine Madonna-

gedanken verkörperte. Als Beiſpiel mag das Blatt in der Albertina in Wien (Br. 160) gelten. Ganz flüchtig, aber doch ausdrucksvoll und die Wirkung ſicher beherrſchend, hat er mehrere Madonnen auf demſelben entworfen: wie das Kind nach der Bruſt greift, dieſe ihm gereicht wird, wie es die Mutter innig umarmt, geſättigt wieder dem Spiele ſich zukehrt. Die Anklänge an ausgeführte Bilder werden mühelos entdeckt. Man bewundert die Mannigfaltigkeit innerhalb enger

Madonnenſtudien in der Albertina.

Grenzen, den unermüdlichen Sinn des Künſtlers, dem Grundgedanken immer wieder neue Züge abzulauſchen; aber größeres Staunen erweckt noch die Kraft, die ſich in jedem einzelnen Falle ganz und geſchloſſen giebt, ſo daſs man ſtets das Beſte, was der Künſtler zu leiſten vermag, zu ſehen glaubt und niemals die Spuren der Abſpannung, ſo leicht ſonſt durch die Wiederholung eines Gegenſtandes hervorgerufen, bemerkt. Dieſes gilt ſowohl von der Madonna aus dem Hauſe Orleans, wie von der Madonna Tempi, von der Madonna Niecolini, wie

von der Madonna Colonna, von der Bridgewater-Madonna, wie von jener der Miſs Burdett Coutts, welche alle zwar verſchiedenen Jahren aber dennoch einem verwandten Gedankenkreiſe angehören.

* * *

Die Madonna aus dem Hauſe Orleans, welche jüngſt wieder in den Beſitz eines Gliedes dieſer Familie, des Herzogs von Aumale, gelangte, nachdem ſie Philipp Egalité mit vielen anderen Kunſtſchätzen, um ſchmutzige Spielſchulden zu bezahlen, 1792 in London hatte veräuſsern müſſen, nimmt keinen groſsen Raum in Anſpruch. Dieſe geringe Höhe (29 Cm. auf 21) genügt aber, wie bei der Madonna Conneſtabile und der Madonna mit dem Lamme in Madrid doch vollkommen, um den ganzen Zauber der Anmuth und des Liebreizes über die Mariengeſtalt zu ergieſsen. Die Madonna, beinahe im Profil geſehen, das reiche Haar unter einen durchſichtigen Schleier wellenförmig zurückgelegt, das eine Bein zu gröſserer Bequemlichkeit erhöht, ſitzt in einer (übermalten?) Stube mit dem Chriſtkinde auf dem Schooſse. Sie hält und ſtützt das Kind ähnlich wie auf dem kleinen Bilde des Lord Cowper. Mit der einen Hand hat ſie es umfaſst, auf die andere läſst ſie ſeinen Fuſs aufſetzen und hilft ſo dem Kinde, das an ihr emporſtrebt und mit beiden Händchen nach dem Bruſtſaume greift. Die ſchlanken und elaſtiſchen Körperformen der Madonna kommen dadurch zu beſonderer Geltung, daſs der Mantel auf den Schooſs geſunken iſt und den Oberkörper nur ein eng an den Leib ſich anſchmiegendes Gewand bedeckt, ſo daſs die weichen runden Umriſſe der Glieder unverhüllt ſich zeigen können. Wie bei den meiſten Gemälden Raffael's aus dieſer Zeit iſt die Farbe ganz dünn aufgetragen, kaum in den weiſslichen Lichtern etwas kräftiger impaſtirt, doch leidet die Modellirung darunter ebenſo wenig wie unter den engen Grenzen des Lichttones, die Raffael innehält. Der Körper des Chriſtkindes, das Geſicht und der Hals der Madonna, obſchon beinahe ſchattenlos, beſitzen dennoch die volle Rundung. Um die Harmonie zu wahren, werden auch die Gewänder heller gehalten, das Blau des Mantels und das Roth des Rockes dem Grün und Roſa genähert. Wie das Kind ſich abmüht, an der Mutter emporzuklettern, ſchildert die Madonna aus dem Hauſe Orleans; den nächſtfolgenden Augenblick verſinnlicht die Madonna aus dem Hauſe Tempi in München. Das Kind hat ſich glücklich ſeinen Platz erobert und ſchmiegt ſich an die Mutter an, welche ſich gleichfalls erhoben hat und das Chriſtkind mit wahrer Inbrunſt an ihre Bruſt preſst. Der intimen Natur iſt der Zug abgelauſcht, daſs ſich Wange an Wange legt, die Madonna dabei ihr Kind zartlich anblickt, dieſes aber die Liebkoſung doch mehr mechaniſch empfängt, den Blick nach auſsen wendet. Wie in der Stimmung ſo iſt auch in der techniſchen Durchführung dieſes Bild der Madonna aus dem Hauſe Orleans verwandt, der harmoniſche Eindruck erſcheint ſogar durch den hellen Ton des landſchaftlichen Hintergrundes verſtärkt.

Von der Madonna del Granduca, auf welche noch der Abglanz alter Heiligkeit ſich legt, bis zur menſchlich glücklichen Madonna Tempi iſt ein weiter Weg. Er führt aber noch weiter. Die Sammlung des Lord Cowper bewahrt noch ein zweites Marienbild, welches nach ſeinem früheren Standorte in Florenz, die Ma-

donna aus dem Hauſe Niccolini genannt wird und mit der Jahreszahl 1508 bezeichnet iſt.

Auf dem Schooſse der Madonna, auf einem weichen weiſsen Kiſſen ſitzt das Chriſtkind. Es hält ſich am Bruſtſaume des mütterlichen Kleides feſt, wendet den

Madonna aus dem Hauſe Orleans. Sammlung des Herzogs von Aumale.

Kopf nach vorn und blickt fröhlich lachend aus dem Bilde heraus. Die Madonna wehrt mit der Hand dem Ungeſtüm des Kindes, freut ſich aber dennoch an ſeinem Behagen und richtet zartlich das Auge auf dasſelbe. Wie die Innigkeit der Beziehungen ſich leiſe zu löſen beginnt, insbeſondere das Kind an Selbſtändigkeit, friſchem Weſen zunimmt, ſo ſind auch die Formen gröſser und die Bewe-

gungen freier gehalten und damit in Verbindung das Colorit kräftiger als gewöhnlich behandelt. In der technischen Ausführung wesentlich verschieden, in der Stimmung dagegen und in der Auffassung eng verwandt mit der Madonna Niccolini erscheint die Madonna aus dem Hause Colonna in Berlin. Jene Verschiedenheit erklärt sich aus dem zufällig oder absichtlich unfertigen Zustande des Bildes. Kaum dafs die Farbe den Grund bedeckt; die Tonübergänge nach der Tiefe hin werden eben nur angedeutet, die Schatten flüchtig erwähnt. Vollendet erscheint dagegen die Anlage der Gruppe, die mächtige Fülle der Gestalten, die unbefangene Freiheit der Bewegung. Das Christkind ist zum Knaben geworden, der nicht mehr ruhig auf dem mütterlichen Schoofse sitzen mag, sich zum Aufstehen anschickt und mit beiden Händen sich zu helfen sucht. Die eine Hand hat er auf die Achsel der Madonna gelegt, mit der anderen ihren Brustsaum ergriffen. Sie selbst schiebt das Buch, in dem sie bisher gelesen, zur Seite und sieht zärtlich vergnügt dem Spiele des Knaben zu. Darin klingt das älteste der Raffael'schen Madonnenmotive, die Madonna mit dem Buche wieder an, doch ganz ungezwungen, gleichsam nebenbei, um die frische Lebendigkeit der Hauptscene zu erhöhen. Die Freude an derselben bewog Raffael auch später, nachdem er bereits Florenz verlassen hatte, auf den Gegenstand zurückzukommen. Die sogenannte Bridgewater-Madonna im Besitze des Lord Ellesmere giebt der Gruppe eine noch freiere Lösung, der Bewegung des Christkindes einen noch gröfseren bewufsten Schwung, den Formen eine mächtigere Schönheit als alle bisher genannten Darstellungen. Der Christusknabe ruht auf dem Schoofse im linken Arm der Madonna. Sein Leib contrastirt mit seinem Kopfe in der Wendung, mit dem einen Arme scheint er sich von der Mutter wegbewegen zu wollen, mit dem anderen um den Kopf herumgelegten greift er nach dem Schleier der Madonna, welche Kopf und Oberleib nach links neigt, während der Sitz nach rechts weist. Dieser vollendete Rhythmus der Linien verleiht dem schlecht erhaltenen aber in Zeichnungen vom Künstler wohl vorbereiteten Werke eine wunderbare Anziehung und offenbart die höchste Reife Raffael's, als er es schuf. Aehnliches gilt von dem ebenfalls, wie die Bridgewater-Madonna von Holz auf Leinwand übertragenen, stark verdorbenen Madonnenbilde, welches aus der Sammlung Orleans in Privathände überging, längere Zeit bei dem Dichter Rogers in London, zuletzt bei der reichen Mifs Burdett Coutts sich befand. Die Madonna hält das Christuskind, das auf einer Brüstung steht, im Arm und preist es zärtlich an sich. In dem breit angelegten Faltenwurfe, wie in den kräftigen Körperformen liegt der Schlüssel zur Zeitbestimmung des Werkes, das ungefähr gleichzeitig mit der Bridgewater-Madonna entstanden sein mufs und offenbar einer Periode angehört, in welcher die ursprüngliche Bedeutung des Motives schon verklungen war. Dennoch bleibt der formelle Zusammenhang mit den Madonnen aus Raffael's Jugendzeit noch aufrecht. Es wird ja nicht das Religiöse durch das Profane, sondern nur das Kirchliche durch das Menschliche ersetzt. Die Entwickelung bewegt sich nicht in schroffen Gegensätzen, sondern in einer stetig aufsteigenden Linie und wirft auf die zurückgelegten Stufen keinen feindlichen Schatten. Eine ewige Jugend liegt in der liebenden, mit dem Kinde unauflöslich verbundenen Madonna. Der künst-

leriſche Reiz dieſer Schilderung mindert ſich daher nicht im geringſten, auch wenn die an den Gegenſtand geknüpften Vorſtellungen wechſeln.

* * *

Während ein verhältnifsmäfsig einfaches Motiv Raffael's florentiniſche Studienzeit überdauert und geradezu eine unerſchöpfliche Zeugungskraft offenbart, erſcheint ein anderer an ſich viel reicherer Kreis von Madonnenſchilderungen an dieſe Periode ſtreng gefeſſelt und verſchwindet aus Raffael's Phantaſie, ſobald jene ihren Abſchlufs erreicht hat.

Die Florentiner dürfen ſich rühmen, dafs ſie die Lehre von der heilſamen Wechſelwirkung zwiſchen der plaſtiſchen Kunſt und der Malerei ſtets in die lebendige That übertrugen. So haben ſie auch der Schilderung der Madonna einen plaſtiſchen Zug abgewonnen und auf die reiche Gruppenbildung dabei einen beſonderen Nachdruck gelegt. Zur Madonna und dem Chriſtkinde geſellt ſich noch der kleine Johannes. Das giebt nicht allein den Anlafs zu mannigfaltigeren Aeufserungen des Kindeslebens, ſondern geſtattet auch einen regelmäfsigeren Gruppenbau. Zu Fufsen der ſitzenden Madonna ſtehen oder knieen die beiden Kinder, eine breite Baſis für die Compoſition bildend, welche ſich zwanglos in der Madonna zuſpitzt. Bildhauerkreiſe haben zuerſt dieſer Auffaſſung Ausdruck gegeben, florentiner Maler ſie eifrig ergriffen, auch Raffael, welcher in zwei Jahren dreimal die »Madonna im Grünen« ſchilderte. Mit dieſem Gattungsnamen bezeichnet man am beſten die im Gedanken eng verwandten Bilder der Madonna im Grünen in Wien, der Madonna mit dem Stieglitz in der florentiner Tribuna und die ſchöne Gärtnerin im Louvre. Die Madonna hat ſich im Freien auf einem erhöhten Felsſtück niedergelaſſen. Zwiſchen ihren Knieen oder an ihr Bein angelehnt ſteht das nackte Chriſtuskind, dem ſich der etwas ältere Johannes, in ein Thierfellchen leicht gehüllt, den hölzernen Napf im Gürtel, bald in freundlichem Spiele, bald in andächtiger Stimmung, nähert. Die Madonna ſelbſt hat den blauen Mantel, nur loſe umgeworfen, vorwiegend über die Kniee ausgebreitet, ſo dafs die ſchlanken Verhältniſſe der Geſtalt ſich deutlich ausprägen.

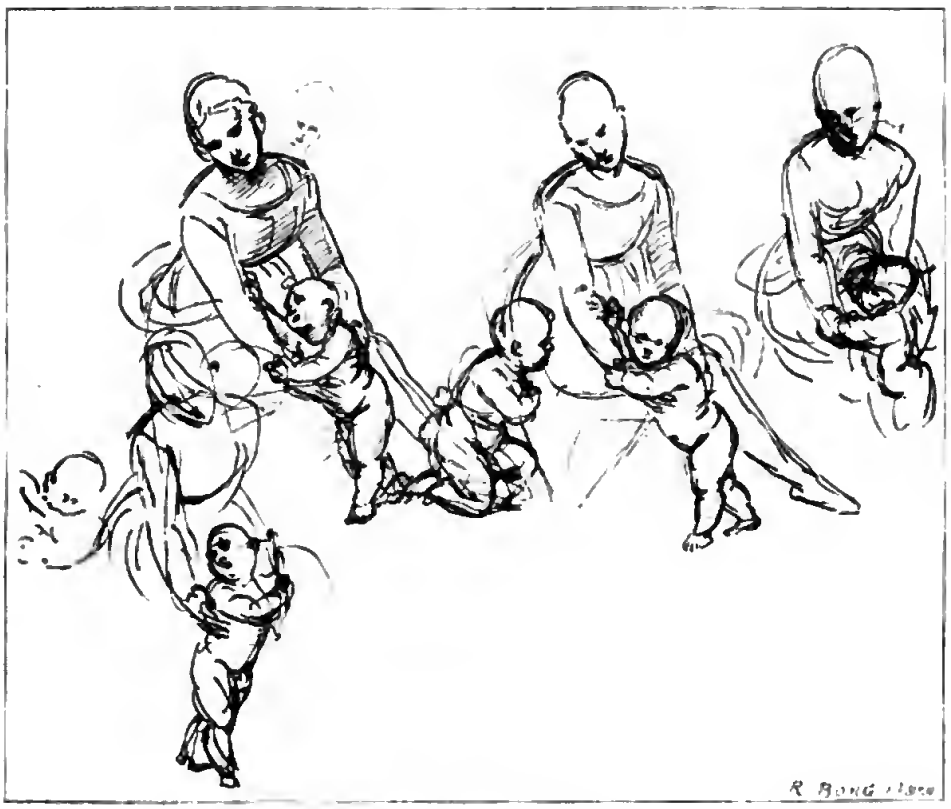
Der Zeit, wie dem Stile nach, erſcheint das im Wiener Belvedere unter dem Namen die Madonna im Grünen bewahrte Bild das früheſte. Erzherzog Ferdinand Carl von Tirol ſoll dasſelbe von den Erben des Taddeo Taddi gekauft haben, in deſſen Beſitz Vaſari zwei Gemälde von Raffael's Hand erwähnt. Wenige Werke hat der Künſtler in Skizzen und Handzeichnungen ſo bedächtig vorbereitet, wie die Madonna im Grunen. Man möchte im Angeſichte der ſo zahlreichen Verſuche glauben, dafs ihm der Gegenſtand zunächſt noch fremd geweſen, und es eines eingehenden Studiums bedurfte, um denſelben vollſtändig zu durchdringen. Die Stellung der Madonna ſteht gleich von allem Anfange feſt, jene der beiden Kinder wird erſt nach längerem Erwägen endgiltig beſtimmt. Die Albertina in Wien beſitzt drei Blätter (Br. 156, 157, 161) mit Entwürfen zur Madonna im Grunen angefüllt. Das Chriſtkind blickt zur Mutter empor oder aus dem Bilde heraus. Das ſind vorläufige Proben, die bald verbeſſert werden. Auch der Johannesknabe weicht in der urſprunglichen Anlage von der ſpateren Ausfuhrung weſentlich ab

und ſteht aufrecht, die Arme über der Bruſt gekreuzt. Erſt auf einer Wiener Skizze (Br. 161) und auf der florentiner Federzeichnung (Br. 520) wird er dargeſtellt, wie er ein Knie beugt und ein Rohr-Kreuz, das er in den Händen hält, dem Chriſtkinde überreicht; eine Auffaſſung, welche mehr dem kindlichen Alter entſpricht und harmloſem Spiele ſich nähert. Dieſen Entwürfen geht noch ein Oxforder Studium (Br. 17) zur Seite, welches mit ungewöhnlichen techniſchen Mitteln (braune Pinſelzeichnung) Licht und Schatten in groſsen Maſſen gliedert. Die Madonna, nackt dargeſtellt, und das Chriſtkind, von ihr mit beiden Händen unterſtützt, erſcheinen bereits in derſelben Stellung, wie auf dem Gemälde, nur der Typus des Kopfes erfährt auf dem letzteren eine Veränderung, die noch

Studien zur Madonna im Grünen. Albertina.

deutlicher auf Leonardo's Vorbild hinweiſt als die Zeichnung der Gruppe. Die gleiche Sorgfalt, dieſelbe ernſt eingehende Vorbereitung zeigt die Compoſition der Madonna mit dem Stieglitz (Mad. del cardellino), welche Vaſari als ein für Lorenzo Naſi beſtimmtes Hochzeitsgeſchenk genau beſchreibt, aber in der Zeit unrichtig — viel zu früh — anſetzt. Die Madonna inmitten einer heiter anmuthigen Landſchaft auf einem Steine ſitzend hält in ihrer Rechten ein Buch aufgeſchlagen, in welchem ſie aber nicht mehr lieſt. Ihr Auge wendet ſich vielmehr dem kleinen Johannes zu, welcher ganz in der Weiſe der italieniſchen Jugend die Thierquälerei harmlos findet, einen armen Stieglitz gefangen genommen hat und ihn nun dem Chriſtkind, das zwiſchen den Knieen der Madonna ſteht, und ein Füſschen auf dem Fuſse derſelben aufruhen läſst, zum Spiele darreicht. Es fällt auf, daſs eine gröſsere Innigkeit zwiſchen der Madonna und dem Johan-

nesknaben waltet, als zwifchen der Mutter und dem eigenen Kinde. Auf Johannes blickt fie zärtlich herab, ihn hält fie mit der Linken umfafst, während fie dem Chriftkinde nur ganz mechanifch eine Stütze leiht. Natürlich ift das ohne inhaltliche Bedeutung und ausfchliefslich durch formelle Gründe hervorgerufen worden. Die Gefchichte der Compofition giebt darüber vollftändigen Auffchlufs. Zwei Motive



Studien zur Madonna im Grünen. Albertina.

erfcheinen in der Madonna del Cardellino verknüpft: die Madonna mit dem Buche und das Spiel der beiden Kinder mit dem Vogel. Urfprünglich ftand das Buchmotiv im Vordergrunde und wurde erft fpäter durch das andere Motiv zurückgedrängt. Zahlreiche Skizzen — befonders jene in Oxford bewahrten und zuerft von Ruland und Robinfon gewürdigten — belegen in überzeugender Weife den Entwickelungsgang. Das Merkmal, welches felbft fcheinbar entlegene Entwürfe mit dem fchliefslich ausgeführten Bilde verknüpft, ift die Stellung der Kinder. Ihre Wiederholung läfst auf einen engeren Zufammenhang der betreffenden Zeichnungen fchliefsen. Dem Chriftkind, zwifchen den Knieen der Madonna ftehend den einen Arm erhoben, den anderen den Leib entlang gefenkt, begegnet man zuerft in einem Oxforder Blatte, welches Fisher (Il. 22*) facfimilirt hat. Die Madonna fafst mit der einen Hand das Kind an und hält in der anderen ein offenes

Buch, in welches ſie aufmerkſam blickt. Noch iſt das Leſen im aufgeſchlagenen Buche der Hauptgegenſtand der Darſtellung, noch fehlt der Johannesknabe und die Wechſelbeziehung zwiſchen beiden Kindern. Von anderer Seite rückt aber auch dieſes Motiv in greifbare Nähe. Die Darſtellung des Johannes als Gefpiel des Chriſtuskindes war ja der Kunſt, war auch Raffael nicht fremd. In zahlreichen Entwürfen ſchildert er den kleinen Johannes, wie er ſich dem Chriſtkinde naht, vor ihm die Hände faltet, oder ein Geſchenk überbringt. Selbſt das Darreichen eines Vogels kommt in früheren Handzeichnungen vor, z. B. auf einem Oxforder

Studie zur Madonna del Cardellino. Biſterzeichnung. Oxford.

Blatte, welches ſonſt mit der Madonna del Cardellino keine Aehnlichkeit aufweiſt. Das Chriſtkind ſitzt daſelbſt auf dem Schoofse der Madonna und hält ſich an ihrem Buſen feſt. Jedenfalls waren die Elemente des Madonnenbildes bereits in verſchiedenen Entwürfen vorhanden, und es galt nur, ähnlich wie Kriſtalle unter gewiſſen günſtigen Bedingungen zuſammenſchiefsen, durch die Kraft der ſchöpferiſchen Phantaſie dieſelben einheitlich zu durchdringen. Einen grofsen Schritt that der Meiſter in einer Oxforder Biſterzeichnung (Br. 23) vorwärts. Es herrſcht nicht allein in den allgemeinen Zügen eine vollkommene Uebereinſtimmung mit dem Gemälde, ſelbſt Einzelheiten, wie z. B. das Auftreten des Kindes auf den Fufs der Madonna, erſcheinen hier ſchon verkörpert. Darin aber zeigt ſich noch

der Zuſammenhang mit älteren Compoſitionen, daſs die Thätigkeit der dargeſtellten Perſonen im Leſen und Zuhören ihren Mittelpunkt findet. Die Madonna hat das Gebetbuch, das ſie früher hoch hielt, geſenkt, ſo daſs nun auch das kleine Chriſtkind bequem, ohne aufzuſchauen, in dasſelbe blicken kann. Es iſt als ob wir einer Leſeübung des letzteren beiwohnten, welcher Mutter und Geſpiele mit

Studie zur Madonna del Cardellino. Biſterzeichnung. Oxford.

Aufmerkſamkeit folgen. Vielleicht, daſs dem Künſtler dieſe Beſchäftigung für Kinder zu ernſt dünkte, oder daſs ihm die allerdings etwas ſteife Haltung des Johannesknaben miſsfiel — genug, er warf noch einmal, ehe er zur Ausführung in Farben ſchritt, die Compoſition um. Die Madonna nimmt das Buch aus der Linken in die Rechte, in welcher es, ohne weiter beachtet zu werden, ruht; der kleine Johannes, von der Mutter freundlich umfaſst, rückt an die Hauptgruppe unmittelbar heran und tritt zu dem Chriſtkinde in eine unmittelbare Beziehung. Ob die Compoſition auch aufserhalb des Reiches der unermüdlich wirkenden und ändernden Phantaſie noch viele Zwiſchenſtufen erklimmen muſste, bis ſie die letzte Höhe erreichte, wiſſen wir nicht mehr genau. Aufser den erwähnten Blättern giebt

es noch mehrere Skizzen, z. B. in Lille und in der Sammlung des Herzogs von Devonſhire in Chatsworth. Jedenfalls zeigt die vollendete Tafel die Gruppe feſter geſchloſſen, die Stimmung einheitlicher gehalten als alle früheren Entwürfe, ſo daſs die leider ſchlecht erhaltene und wiederholt reſtaurirte Madonna del Cardellino als der wahre Schluſsſtein der letzteren gerühmt werden kann. Sie iſt aber nicht das letzte Glied der Entwickelungsreihe, welche das Bild der mit den beiden Kindern im Freien raſtenden Madonna durchläuft. Noch einmal, zur ſelben Zeit, als er die Madonna Colonna malte und die berühmte Grablegung vollendete, griff Raffael das Motiv auf und ſchuf die »ſchöne Gärtnerin« im Louvre.

Die Geſchichte des Gemäldes iſt nicht frei von Dunkelheiten. Es ſtammt noch aus der Sammlung König Franz' I., obgleich es in Dan's Beſchreibung der Schätze von Fontainebleau 1642 nicht mit angeführt iſt, und ſoll in Siena erworben worden ſein. Dann fällt es aller Wahrſcheinlichkeit nach mit dem Bilde zuſammen, das Raffael nach Vaſari's Bericht bei ſeiner Abreiſe nach Rom unvollendet zurückliefs, und auf welchem ſein Freund Ridolfo Ghirlandajo den blauen Mantel fertig machte. In der That macht der Mantel der belle jardinière den Eindruck des nachträglich Zugefügten. Er bauſcht ſich willkürlich im Rücken der Madonna und hebt die ſchöne Wirkung der feinen, ſchlanken Madonnengeſtalt theilweiſe auf. Räthſelhaft bleibt dann nur die eigenhändige Signatur Raffael's auf einem unvollendeten Werke und, was noch räthſelhafter, es trägt den Schein des Halbfertigen trotz Ridolfo Ghirlandajo's nachträglicher Bemühungen auch jetzt noch. An die Füſse der Madonna iſt offenbar die letzte Hand nicht angelegt worden. Immerhin bleibt die Compoſition die eigenſte Schöpfung des Meiſters und zwar eine der anmuthigſten, die wir aus den Madonnenkreiſen beſitzen. Auch die belle jardinière iſt keine flüchtige Improviſation, ſondern von Raffael ſorgfältig vorbereitet worden. Auſser einer prächtigen Studie für die ganze Geſtalt und den linken Fuſs des Chriſtkindes in Oxford verdient insbeſondere eine Federzeichnung, im Beſitze des Herzogs von Aumale, (früher in den Cabinetten Crozat, Mariette, Lawrence, König von Holland) hervorgehoben zu werden. Im einfachen anliegenden Hauskleide ohne Mantel, bis über die Kniee nackt, ſitzt die Madonna auf einem Steinwürfel und hält mit beiden Händen das Chriſtkind am Arm, das ſich zu dem knieenden, bekränzten Johannes vorbeugt. Dieſer letztere hat auf dem ausgeführten Gemälde die geringſten Aenderungen erfahren. Nur die Hände hat Raffael anders, natürlicher gelegt und in die Rechte ihm das Rohr-Kreuz gegeben, auſserdem aber den Kranz aus den Haaren entfernt. Den feſtlichen Eindruck, den derſelbe hervorgerufen hatte, erſetzte er, ja erhöhte er dadurch, daſs er die Haare des Johannes gleichſam vom Winde bewegt frei flattern läſst. Zum erſten Male wendet hier Raffael dieſes wirkſame Mittel an, um den Wiederſchein der Begeiſterung, der idealen Empfindung anzudeuten. Bis dahin gab er dem Chriſtkinde meiſt ſchlichtes Haar und zeichnete den Johannes nach Leonardo's Vorgang als munteren Krauskopf. Verfolgt man die Wandlungen, welche der urſprüngliche Entwurf der belle jardinière im Gemälde erfahren hat, noch weiter, ſo bemerkt man, daſs auf letzterem das Chriſtkind treuherzig zur Mutter emporblickt, und dieſe das

Auge zärtlich auf ihr Kind und nicht, wie in der Skizze, auf den kleinen Johannes richtet. Dadurch vor Allem hebt ſich die belle jardinière von der ſonſt vielfach verwandten Wiener Madonna im Grünen ab; das Bild enthüllt, mit dieſer verglichen, eine leiſe Steigerung des religiöſen Tones, ohne aber in

Die »ſchöne Gärtnerin« im Louvre.

die ältere Richtung zurückzufallen. Nachdem die erſten ſtarken Eindrucke der Florentiner Kunſt ſich beruhigt hatten, kam die ideale Natur der Madonnenbilder wieder zu ihrem Rechte; die natürliche Friſche, die unmittelbare Lebensfülle der Darſtellung wurde feſtgehalten, aber nicht mehr mit beſonderer Stärke betont. Sie ſind die ſelbſtverſtändliche Grundlage, auf welcher ſich das neue Ideal aufbaut.

Daher benutzt auch Raffael einzelne Zuge, die ſo recht florentiner Errungenſchaften ſind, auch auf Bildern mehr idealen Charakters; ſo läſst er z. B. in der belle jardinière den Fuſs des Chriſtkindes auf dem Fuſse der Madonna ruhen, gerade wie in der Madonna del Cardellino, mit welcher übrigens, ein willkommenes Zeugniſs für den gleichen Ausgangspunkt beider Werke, der Entwurf eine viel engere Verwandtſchaft beſitzt als das ausgeführte Gemälde.

* * *

Die florentiner Maler ſchöpften nicht allein mächtige Anregungen aus dem ſie umwogenden reichen Volksleben, das für jede Leidenſchaft, jede Stimmung und Empfindung die rechte Verkörperung zeigte; ſie hatten von der Gewohnheit, die Werke der Malerei vorzugsweiſe als architektoniſchen Schmuck zu ſchauen, auch die Kunde architektoniſcher Regeln erworben und in ihrer Kunſt auszuüben gelernt. Dieſelben kommen nicht allein in den groſsen cykliſchen Compoſitionen, welche Wande und Wölbungen bedecken und in ausgedehnten Tafelbildern zur Geltung; ſelbſt die Einzelgruppe wird ihrer Herrſchaft unterthan, indem ſie von einer regelmäſsigen Figur, einem Dreieck z. B. umriſſen, auf eine feſtgeſchloſſene geometriſche Form zurückgeführt werden kann. Auch Raffael ergriff mit Eifer dieſe ſeit dem Beginn des Jahrhunderts beſonders beliebte Weiſe und ſchuf eine Reihe von Madonnenbildern, in welchen er auf den regelmäſsigen Bau der Gruppe den Hauptnachdruck legte. Zum allgemeinen, durch das florentiner Leben geweckten Antrieb trat noch Fra Bartolommeo's perſönlicher Einfluſs hinzu, um dieſe Richtung in Raffael zu kräftigen. Leider iſt uns jede nähere Kunde darüber entzogen, wann und unter welchen Umſtanden die beiden Maler Freundſchaft ſchloſſen. Auch die rein künſtleriſche Natur ihrer Beziehungen läſst mehr Licht wünſchenswerth erſcheinen. Wenn Vaſari wiederholt erzählt, daſs Raffael den Mönch gewordenen Baccio in die Geheimniſſe der Perſpective einweihte, dieſer ihn dagegen wieder in der richtigen Behandlung und Verſchmelzung der Farben unterrichtete, ſo trifft er ſchwerlich den Kern der Sache. Eine Aenderung der Malweiſe gehörte keineswegs zu den nächſten Zielen Raffael's in Florenz, und ſeine florentiner Bilder offenbaren durchaus nicht eine ſolche Ueberlegenheit in der Luftperſpective, daſs er darin als Lehrmeiſter des älteren Freundes gelten könnte. Das Studium der glücklicher Weiſe zahlreichen Handzeichnungen Fra Bartolommeo's bringt auf eine beſſere Fahrte. Sie ſagen uns, daſs Leonardo, deſſen wunderbare Weiſe ſeit ſeiner Heimkehr nach Florenz die dortigen Kunſtkreiſe nicht wenig aufregte, in Fra Bartolommeo einen eifrigen Nachfolger befaſs, und daſs der Letztere es war, welcher Leonardo's Einfluſs auf Raffael weſentlich vermittelte; ſie ſagen uns ferner, daſs Fra Bartolommeo es meiſterhaft verſtand, ſelbſt mit einfachen techniſchen Mitteln Licht und Schatten in gröſseren Maſſen zuſammenzuhalten, daſs er in der Anordnung der Gewänder, — ſie zeigen einen leichten Fluſs, einen ſchönen Fall und ſind ſchmiegſam genug, um die unten lagernden Formen erkennen zu laſſen — eine glückliche Hand befaſs, vor Allem aber, daſs er alle Genoſſen in der Kunſt des architektoniſchen Gruppenbaues übertraf. Ohne Zwang und Gewalt, ohne daſs die Einzelgeſtalten an der Freiheit

ihrer Bewegungen einbüfsen oder ein fprödes fteifes Ausfehen empfangen, fchliefst fich die Gruppe zu einer feften Einheit zufammen. Hier nun ftofsen Fra Bartolommeo und Raffael an einander und berühren fich gegenfeitig. Es wäre vermeffen, den Antheil jedes Einzelnen, was er gab und was er wieder empfing, noch heutzutage ftreng fcheiden zu wollen; es wäre entfchieden unrichtig, ein eigentliches Schulverhältnifs zu behaupten. Dazu waren Raffael fowohl wie Fra Bartolommeo viel zu hoch fchon entwickelt. Ein Austaufch von Studien fand ftatt, durch welchen Beide gewannen, ein Wettftreit entwickelte fich, welcher den Werken Beider gleichmäfsig zu Gute kam. Zur geläuterten reinen Empfindung gefellt fich ein ernft würdiger Ausdruck und ein Schwung der Form, welche ihre Werke zu Markfteinen in der Entwickelung der italienifchen Malerei ftempeln. Schon die Bildergruppe, welche unter dem Namen: »Maria im Grünen« zufammengefafst wurde, zeigt, welchen Nachdruck Raffael auf gefchloffene Umrifslinien legte. Doch beftimmen diefe hier nicht den Charakter des Bildes, immer wird vielmehr die Schilderung des heiteren Mutterglückes und fröhlichen Kinderfpieles den gröfsten Eindruck üben. Ungleich ftarker fpricht fich die Abficht des Kunftlers, durch einen architektonifchen Aufbau der Gruppen zu wirken, in einem kleinen Bildchen der Madrider Galerie, der Madonna mit dem Lamme, aus. Das Chriftkind, von der knieenden Madonna feftgehalten, ruht auf einem Lamme und blickt zu Jofeph empor, welcher auf den Stab geftützt fich über die Madonna niederbeugt. Ungezwungen in den Bewegungen, natürlich in dem ganzen Vorgang, von köftlicher Lebendigkeit in den Köpfen erfcheint auch diefes Bild zunächft als eine einfach wahre Schilderung harmlofen Familienglückes. Die feinfinnige Abwägung der Gruppe verfteckt fich hinter den frifchen, der Wirklichkeit abgelaufchten Zügen; fie hat aber dennoch unleugbar die Hand des Künftlers als Ziel geleitet. Das Chriftkind bildet die Spitze, Jofephus die Bafis eines fchiefen Dreieckes, mit gerade fo viel Abweichungen von der geometrifchen Figur, um alles Starre und mechanifch Geregelte zu vermeiden. Dadurch offenbart fich das trefflich erhaltene, hell leuchtende Bildchen, mit der Münchner heiligen Familie aus dem Haufe Canigiani verglichen, als die reifere Schöpfung. Hier ift der architektonifche Bau der Gruppe viel ftrenger feftgehalten. Die Umrifslinien bilden noch deutlicher ein Dreieck, die Compofition ahmt noch genauer die Figur einer Pyramide nach. Aber gerade diefe ängftliche Regelmäfsigkeit deutet die noch unvollkommene Herrfchaft des Künftlers über die Darftellung an, welchen Glauben auch die wiederholten Anfatze Raffael's zu Entwürfen für das Bild beftätigen. Die freie Löfung der Aufgabe verlangt, dafs die Regel die Phantafiefchöpfung leicht umfpiele und nicht dem Auge des Befchauers als Schranke der letzteren fich aufdränge. Das ift aber in der Madonna aus dem Haufe Canigiani einigermafsen der Fall. Chriftus und Johannes, jeder von feiner Mutter gehalten, bilden die Bafis, Jofeph, auf einen Stab geftutzt, die Spitze der Gruppe. Sowohl die Kinder, wie die Frauengeftalten ftimmen in der Stellung im Wefentlichen überein. Elifabeth und Maria haben fich auf die Kniee niedergelaffen, in ihrem Schoofse ftehen gegen einander geneigt Johannes und das Chriftkind, welches von jenem eine Bandrolle mit der Infchrift: »Ecce agnus Dei« empfängt. Die ftrenge Symmetrie der Anordnung fiel

urſprünglich weniger auf, als noch kleine Engel in den Lüften flatterten. Sie ſind einer ſogenannten Reſtauration zum Opfer gefallen, wie denn überhaupt die Erhaltung des Bildes viel zu wünſchen übrig läſst. Trotzdem bleibt ſein Urſprung unanfechtbar. Es iſt von Raffael in den letzten Jahren ſeines florentiner Aufenthaltes in der Zeit ſeiner engſten Verbindung mit Fra Bartolommeo gemalt worden. Für das Erſte ſpricht die Wiederholung eines kleinen Zuges, der auch auf der Madonna mit dem Stieglitz und der belle jardinière vorkommt: das Chriſtkind ruht mit ſeinen Füſsen auf dem Fuſse ſeiner Mutter, ſowie der Madonnenkopf, welcher durchaus den ausgebildeten gereiften florentiner Typus beſitzt. Das Andere wird durch die Thatſache glaubwürdig gemacht, daſs Fra Bartolommeo zweimal (h. Familie in der Pitti-Galerie No. 256 und h. Familie in der Galerie Corſini in Rom) eine eng verwandte Gruppe ſchuf. Wird auch angeblich durch das Datum das eine Bild (Corſini) um ein Jahrzehnt jünger gemacht, ſo iſt dennoch die Entſtehung der Compoſition gleichzeitig mit Raffael's Madonna Canigiani unabweisbar.

Von Raffael's nahen Beziehungen zu Fra Bartolommeo legt endlich auch das Werk Zeugnis ab, das er nach Vaſari's Erzählung für eine florentiner Kaufmannsfamilie, Namens Dei, zu malen unternommen, aber bei ſeiner Abreiſe nach Rom ebenfalls unvollendet zurückgelaſſen hatte: die Madonna del Baldacchino in der Pitti-Galerie. Das Gemälde erſcheint gegenwärtig fertig gemalt. Wer hat es vollendet und welche Theile erweiſen ſich als ſpätere Zuthaten? Erſt nach Raffael's Tode kam das Bild aus der Werkſtätte des Meiſters heraus und in den Beſitz des Baldaſſare Turini, der es der Kirche ſeiner Geburtsſtadt Pescia widmete. In Raffael's Werkſtätte dürfte es demnach ſeinen Abſchluſs gefunden haben, aber ſchwerlich von der eigenen Hand des Meiſters. Die beiden Engel zur Seite des Baldachins erſcheinen nach einem anderen Werke Raffael's, der Freske in S. Maria della pace in Rom copirt, eine Bequemlichkeit, welche auf einen Schüler ſchlieſsen läſst. Die allgemeine Anordnung der Madonna auf dem erhöhten Throne mit den vier Heiligen zur Seite und den kleinen Engeln zu Fuſsen des Thrones fällt aber noch unzweifelhaft in die florentiner Periode. Fra Bartolommeo wie Andrea del Sarto iſt dieſe Compoſition geläufig geweſen. Vollends mit der Kunſtweiſe Fra Bartolommeo's eng verwandt und als eine Frucht des befreundeten Zuſammenwirkens aufzufaſſen iſt die Geſtalt des Apoſtels Petrus links vom Throne neben einem heiligen Mönche. Die Haltung und Stellung desſelben, der Wurf des Gewandes entſpricht vollkommen dem Formenſinn des älteren Freundes und könnte geradezu eine Täuſchung hervorrufen, wenn nicht das Chriſtkind auf den Schooſe der Madonna, das mit der einen Hand nach der Mutterbruſt greift, mit der anderen ſein Fuſschen ſpielend faſst, dabei den Kopf liebevoll den Heiligen zuwendet, ſich als das untrügliche Eigenthum Raffael's erwieſe.

Die Reihe der florentiner Madonnen Raffael's iſt noch lange nicht erſchöpft Auch wenn man von jenen Gemälden abſieht, welche der Wunſch der Beſitzer allein zu Originalwerken ſtempelt, können zu den angeführten Werken noch viele Zeichnungen und Bilder geſellt werden. Doch beſitzen dieſelben für die Entwickelungsgeſchichte des Meiſters einen untergeordneten Werth. Sie bieten

leichte Abweehfelungen oder auch Erweiterungen der Grundmotive, ohne den letzteren wefentlich neue Seiten abzugewinnen. Die Stellung des Chriftkindes, welches von dem kleinen Johannes Gaben empfängt, oder nach diefen verlangt, wird geändert; es fitzt z. B., von der Madonna gehalten, auf einen Erdhaufen und ihm gegenüber kniet, von einer Bandrolle das »agnus dei« ablefend, Johannes (Madonna in der Galerie Efterhazy in Budapeft); an die Stelle des letzteren tritt der Nährvater Jofephus (Madonna unter der Fächerpalme bei Lord Ellesmere in London) und überreicht dem Kinde Blumen; Jofeph endlich erfcheint als Zeuge der Scene, wie das Chriftkind durch trauliches Anfchmiegen an die Mutter und heiteres Spiel diefe beglückt (h. Familie mit dem bartlofen Jofeph in Petersburg). Ebenfo nehmen die von Raffael in Florenz gemalten Einzelheiligen den ihnen gebührenden Platz beffer in einem Kataloge als einem Gefchichtsbuche ein, unbefchadet der Schönheit und Anmuth der Schilderung. Das gilt felbft von dem Kniebild der h. Catharina in der Londoner Nationalgalerie, von welchem die Louvrefammlung der Handzeichnungen den Carton bewahrt. Ihr linker Arm ruht auf dem Marterwerkzeuge, dem Rade, die rechte Hand preft fie zur Bekräftigung ihres Bekenntniffes an die Bruft und hebt Antlitz und Auge gottbegeiftert zum Himmel empor. Ein unübertreffliches Bild der jungfraulichen Glaubensheldin von bezauberndem Liebreiz hat hier Raffael gefchaffen, nach der zarten Zeichnung des Cartons, nach der ganz leichten Färbung des Gemäldes möchte man fagen, wie durch einen göttlichen Hauch verkörpert. Doch hat er fich von dem Madonnentypus kaum merklich entfernt, in dem Werke keine neue Wendung im Entwicklungsgange betreten.

* * *

Eine gröfsere Bedeutung befitzen die Porträts aus der florentiner Zeit. Sie können fich freilich mit den grofsen Charakterbildern der römifchen Periode nicht meffen, fie zeigen uns aber vielleicht noch deutlicher als die religiöfen Darftellungen den Einflufs Leonardo's auf den jugendlichen Kunftler. Ohne die Gioconda keine Maddalena Doni. Wo ihm das Vorbild Leonardo's fehlte, wo er auf die eigene, im Porträtfach noch ganz ungefchulte Kraft fich verlaffen mufste, da ift die Sicherheit und Lebendigkeit der Auffaffung viel geringer. Das Bildnifs Agnolo Doni's, des Gatten der Maddalena, (Pitti-Galerie) fällt nicht allein durch den ungewöhnlichen röthlichen Farbenton auf, fondern auch durch das Gezwungene, wie Abfichtliche der Stellung. Maddalena Doni dagegen gewinnt die Gunft des Befchauers, obfchon fie die Natur keineswegs mit Reizen reich ausgeftattet hat, und der Kunftler nichts that, den Beifall des Betrachtenden herauszufordern. In der denkbar einfachften Stellung tritt fie diefem entgegen. Der Kopf ift faft geradeaus gewendet, das Haar kunftlos in ein Netz gefteckt, die Hände ruhen, übereinander gelegt, auf dem Leibe. Diefe Handlage ift Leonardo nachgeahmt, wie uberhaupt die ganze Haltung des Kopfes, die Anordnung des Schmuckes an den lombardifchen Meifter erinnert, der allen Zeitgenoffen das Concept verrückte und fie an feine Fufstapfen bannte. Diefe Anklänge finden fich nicht allein in dem Portrat der Maddalena Doni. Sie werden

bereits in der Federzeichnung im Louvre (Br. 255), welche offenbar als Porträtſtudie diente, entdeckt und kommen auch in den beiden Frauenbildniſſen (der Donna gravida in der Pitti-Galerie und dem Porträt einer Unbekannten in der Tribuna) vor, welche unſer Stilgefuhl gleichfalls dieſer Zeit und Raffael zuſchreibt. Dennoch giebt Raffael ſeine Selbſtändigkeit nicht auf. Die ſorgfältige Zubereitung der Farbe, der gleichmäſsige Auftrag, der landſchaftliche Hintergrund, die Art und Weiſe, wie er die einzelnen Haare, die ſich dem Netze entwunden haben, zeichnet, ſind ſein perſönliches Eigenthum.

* * *

Die Betrachtung der Raffaeliſchen Porträts führt wieder in das Gedächtniſs zurück, was uber dem genuſsreichen Anblicke der Madonnen und der heiligen Familien in Vergeſſenheit gerieth, daſs der Aufenthalt in Florenz für Raffael eine ernſte Schulzeit bedeutet, in welcher er ſich von dem beſchränkten umbriſchen Boden ablöſt und das ganze Erbe des florentiner Quattrocento antritt. Wie ſehr ſeine techniſchen Mittel, ſein Formenſinn, ſein pſychologiſcher Blick, ſeine Beobachtung des Lebens an Umfang und Tiefe gewonnen haben, hat die Ueberſicht ſeiner Thätigkeit gelehrt. Am Ende ſeiner florentiner Laufbahn ſteht Raffael unbeſtritten in der erſten Reihe der Maler neben Fra Bartolommeo und Lorenzo di Credi. Man erwartet aber von der Schule in der Renaiſſanceperiode gemeinhin noch mehr und iſt geneigt, ihr das eingehende Studium der Antike als Hauptaufgabe anzuweiſen. So wird auch in Bezug auf Raffael die Frage aufgeworfen: welchen Einfluſs hat die Antike auf ſeine Entwicklung genommen, wie frühe beſtimmt ſie den Inhalt und die Form ſeiner Werke? Daſs auf dieſe Frage die Antwort theils verneinend, theils einſchränkend lautet, kann nur dem auffallen, welcher ſich die geſammte Renaiſſancecultur als eine untrennbare Einheit denkt, die tiefgehenden Unterſchiede zwiſchen der Bildung des Quattrocento und Cinquecento überſieht. Unſere Vorſtellungen von der Renaiſſance entlehnen wir überwiegend dem ſechzehnten Jahrhundert, in welchem allerdings die Kenntniſs vom klaſſiſchen Alterthum an Umfang ſtattlich zugenommen, der frühere Cultus der Antike aber eine formelle Abſchleifung erfahren hatte und vielfach bereits zum ſchöngeiſtigen Spiele herabgeſetzt war. Das ältere Menſchenalter der Renaiſſance läſst ſich oft zu phantaſtiſchen Anſchauungen von der Antike verleiten, es begnügt ſich, vereinzelte Erſcheinungen derſelben zu bewundern, faſst dieſe nicht zu einem geſchloſſenen Ganzen zuſammen; es verleiht aber ſeiner Verehrung des Alterthums beinahe einen religiöſen Ernſt und giebt ſich dem ehrlichen Glauben hin, in der Antike das wahrhaftige Lebensideal zu beſitzen. Vollends im Kreiſe der bildenden Künſte muſs zwiſchen dem fünfzehnten und ſechzehnten Jahrhundert genau unterſchieden werden. Die friſche jugendliche Begeiſterung, der heilige Ernſt, welcher in der älteren Kunſtlerſchaar waltete, erklären allein die merkwürdig fruchtbare Verwerthung ſelbſt untergeordneter Werke der antiken Kunſt. Fragmente von Baugliedern, verſtummelte Relieftafeln, Sarkophage reichten hin, um die Phantaſie der Väter der Renaiſſance mit neuen ſchönen Formen zu füllen und die Thätigkeit ihrer Hand zu regeln.

Ornamentale Motive finden die eifrigſte Nachahmung, und ſelbſt von eigentlichen Figuren werden ſolche, die ſich zu decorativen Zwecken eignen, am früheſten verwendet. Die Malerei des funfzehnten Jahrhunderts liefs begreiflicher Weiſe in der Hingabe an die Antike den Schweſterkunſten, insbeſondere der Architektur den Vortritt. Die Natur ihrer Aufgaben, der verhältnifsmäſsige Mangel an antiken Muſtern erklären dieſe Zögerung. Zwar wird auch hier die Bewunderung laut. Die Maler Griechenlands werden als die wahren Helden der Kunſt geprieſen, ihre Namen in den Kunſttractaten rühmend wiederholt, ihre Werke daſelbſt aufgezählt, theilweiſe ſogar beſchrieben. Dieſer Enthuſiasmus iſt aber noch vorwiegend literariſcher Natur ohne ſonderliche Bedeutung fur die Kunſtpraxis. Der unmittelbare Einfluſs der antiken Kunſt auf die Malerei des Quattrocento muſs auf das geringſte Maaſs eingeſchränkt werden. Bei Schilderungen antiker Geſtalten oder wohl gar der griechiſchen Götter hallt noch das phantaſtiſche Element nach, in welchem das Mittelalter die Helden der Vorzeit ſich bewegen liefs. Gerade im Angeſicht dieſer mythologiſchen Darſtellungen, z. B. der Geburt der Venus von Aleſſandro Botticelli, merkt man, daſs die älteren Maler noch gar wenig tief in das antike Formenideal eingedrungen ſind. Zahlreich ſind nur die ſtofflichen Anregungen, welche die Mythologie, die Geſchichte und Kunſtgeſchichte der Alten ihnen bot, aber auch dieſe empfangen ſie nicht unmittelbar, ſondern durch die Humaniſten vermittelt. Man geht nicht irre, wenn man die allerdings nicht ſeltene Wiedergabe antiker Mythen und Geſchichten als den Widerſchein literariſcher Tendenzen auffaſst, die literariſchen Richtungen in dieſen Kunſtwerken betont.

Leon Battiſta Alberti's Rath an die Maler, ſie möchten ſich mit Dichtern, Rednern und Gelehrten gut vertraut machen, da dieſe ihnen neue Gedanken, Inventionen zuführen und im Componiren eines Bildes werkthatigen Beiſtand leiſten wurden, war auf fruchtbaren Boden gefallen. Die Humaniſten erſcheinen in der That im fünfzehnten Jahrhundert vielfach als die Helfer der Maler; ſie erzählen ihnen ſchöne Fabeln und Geſchichten aus Lucian und anderen alten Autoren, ſie ſind auch bereit, ihnen eigene »poetiſche Inventionen« mitzutheilen, welche in den humaniſtiſch gebildeten höfiſchen Kreiſen auf Beifall rechnen durften. Allegoriſche Darſtellungen erfreuen ſich der gröfsten Beliebtheit. In dieſen konnte nicht allein der Scharfſinn der Erfinder glänzen, ſondern auch die zu Perſonificationen verflüchtigten antiken Götter geiſtreich verwerthet werden. Es iſt nicht zufällig, daſs ſolche allegoriſche Bilder in Oberitalien, im Geſichtskreiſe der Univerſität Padua die beſte Aufnahme fanden, und daſs mythologiſche und allegoriſche Schilderungen am früheſten und häufigſten durch die in Oberitalien blühende Kupferſtichkunſt verkörpert wurden. Der Kupferſtich verhält ſich gegen den gelehrten Tiefſinn durchaus nicht ſpröde, nimmt willig einen doctrinaren Beigeſchmack an und legt nach ſeiner ganzen Natur auf die »Invention« das gröfste Gewicht. Doch auch bei einzelnen Gemälden weiſt der Inhalt auf die »poetica invenzione« irgend eines gelehrten Humaniſten hin. Als Beiſpiele mögen Mantegna's Parnaſs und Vertreibung der Laſter im Louvre, Tizian's Liebesſehnſucht und Liebeserfüllung in der Galerie Borgheſe oder in einem näheren Kreiſe Perugino's Sieg der Keuſchheit über die Wolluſt im Louvre dienen. Den

Gegenſtand zu letzterem Bilde hatte der Humaniſt Paris Ceresata in Mantua angegeben. Auch Raffael hatte in früher Jugend dieſer gelehrten Kunſtrichtung den gebührenden Zoll entrichtet. Offenbar iſt das kleine reizende Bildchen in der Londoner Nationalgalerie, gewöhnlich der Traum des Ritters betitelt, von einem Humaniſten inſpirirt worden. Ein Jüngling, vollſtändig gerüſtet, den Helm auf dem Kopfe, ſchläft unter einem Lorbeerbaume. Zu ſeinem Haupte ſteht eine Frau, in Violet und Purpur gekleidet, und hält über den Schlafenden ein Schwert und ein Buch, während zu ſeinen Füſsen eine andere zierlichere Dame mit wehendem Haare, eine Korallenſchnur als Halsſchmuck, das rothe Gewand (mit blau gewäſſertem Mieder) in reiche Falten gelegt, ihm einen Myrthenzweig darbietet. Tapferkeit und Weisheit winkt dem Träumer auf der einen, holde Liebe auf der anderen Seite. Schwerlich iſt in dem trefflich erhaltenen (auch die ausgeführte Zeichnung dazu beſitzt die Nationalgalerie) Bildchen Hercules am Scheidewege gemeint. Dann hätten die Gegenſätze zwiſchen den beiden Frauen anders gegriffen werden müſſen. Immerhin mochten aber dem unbekannten Dichter unter den weiblichen Geſtalten Minerva und Venus vorſchweben und dürfte die Deutung, daſs der Jüngling zwiſchen dem Reiche der einen oder der anderen zu wahlen habe, den Sinn der Darſtellung treffen.

Der Traum eines Ritters bleibt innerhalb des Rahmens der im Quattrocento herrſchenden Bildung; ein neues Ereigniſs dagegen in Raffael's Entwickelung bedeutet das Gemälde der drei Grazien (im Beſitze des Lord Ward in London). Denn hier handelt es ſich nicht um eine bloſse ſtoffliche Anregung durch die Antike, ſondern um die treue Wiedergabe eines antiken Kunſtwerkes. Es war die erſte bewuſste Huldigung, welche Raffael dem antiken Formenideale darbrachte. Könnte ihm aber nur das kleine, etwa 7 Zoll im Gevierte haltende Bild mit voller Sicherheit zugeſchrieben werden! Die Geſchichte dieſer Compoſition wird in folgender Weiſe erzählt: Die Piccolomini hatten in der Bücherei des Sieneſer Domes eine Marmorgruppe der drei Grazien zum Schmucke aufgeſtellt, Raffael zeichnete dieſe Gruppe wenigſtens theilweiſe (die Federzeichnung hat ſich in der Sammlung der Academie zu Venedig, Br. 115, erhalten) in ſein Skizzenbuch, als er ſich als Gehilfe Pinturricchio's in Siena aufhielt, und nahm ſie auch noch ſpäter in Florenz zur Grundlage für ſein Gemälde. Wann hat die Uebertragung der Marmorgruppe aus Rom, wo ſie ehedem im Palaſt des Cardinals Francesco Piccolomini prangte, nach Siena ſtattgefunden? Albertini in ſeiner 1509 dem Papſte Julius II. gewidmeten Beſchreibung Roms nennt die Gruppe in dem Palaſte nicht mehr vorhanden. Würde er aber ſie überhaupt erwähnt haben (domus reveren. Francisci Piccolomini cardi. senensis in qua erant ſtatuae gratiarum positae), wenn ihre Entfernung aus dem Palaſte nicht erſt vor Kurzem veranlaſst worden ware? Ob demnach Raffael die Gruppe bereits 1503—4 in Siena und zwar in einem noch mit Malergerüſten angefüllten Raume ſtudiren konnte, ruft einige Zweifel hervor. Was aber Raffael's Skizze nach dem Marmorbilde anbelangt, ſo gehört die Venezianer Handzeichnung zu der nicht kleinen Reihe von Blättern, bei welchen erſt viel guter Wille den Raffael'ſchen Urſprung erkennt. Bei unbefangener Betrachtung zeigt ſie eine ängſtliche Sorgfalt, die äuſseren Linien genau wiederzugeben, daneben aber auſser einer oberflächlichen Modellirung eine auffallende

Unfähigkeit, den Maafsen des Originals gerecht zu werden. Gefetzt aber, alle diefe Zweifel wären unberechtigt, fo bleibt doch die Thatfache beftehen, dafs das Raffael'fche Gemälde mit der Sienefer Marmorgruppe durchaus keinen engeren Zufammenhang befitzt. Die Anordnung der drei Frauen auf dem Bilde erfcheint wefentlich verfchieden von der Gruppirung auf dem Marmorwerke. Die mittlere Figur hält hier nicht, wie auf dem Gemalde, die beiden Schweftern gleichmäfsig umfafst, die Figur zur Linken zeigt den Bufen frei, während derfelbe auf dem Gemälde ebenfalls durch den Arm der mittleren Geftalt verhüllt wird. Diefes Motiv weift auf andere antike Darftellungen, namentlich auf Gemmen zurück, die wahrfcheinlich dem Maler vor Augen ftanden, ihn aber nur ftofflich anregten. Sein Formenfinn bewegt fich, wie die Verhältniffe der Figuren, wie insbefondere die Zeichnung der Beine zeigen, in den Geleifen der oberitalienifchen Schulen und führt den Befchauer eher in die Nähe Francesco Francia's, als in die florentiner Werkftätte Raffael's.

Es wäre nicht das einzige Mal, dafs die Weifen der beiden Meifter verwechfelt würden und Raffael mit feinem Namen für ein Werk des Goldfchmiedes und Malers von Bologna eintreten müfste. Francia kommt in einzelnen Gemälden, befonders Porträten, dem Stile Raffael's auffallend nahe und fcheint trotz des viel höheren Alters dem Einfluffe des Urbinaten fich willig gebeugt zu haben. Ihn bezwang nicht allein die vollendete reine Schönheit der Raffael'fchen Werke, ihn beftach auch die anmuthige Perfönlichkeit des jungen Künftlers, welche er, nach einem Briefe Raffael's und nach einem Sonette Francia's zu fchliefsen, kennen zu lernen und zu bewundern Gelegenheit gefunden hatte. Wahrfcheinlich bei einem Befuche Raffael's in Bologna. Vafari erzählt zwar nichts von einer Reife Raffael's nach Bologna; doch darf, da eine perfönliche Begegnung mit Francia vor dem Jahre 1508 feftfteht, eine folche angenommen werden, zumal Raffael nach Vafari's Bericht zu wiederholten Malen von Florenz aus Reifen unternahm. So läfst Vafari ihn einmal feine Heimat aufluchen und für den Herzog Guidobaldo da Montefeltre zwei kleine, nicht näher bezeichnete Madonnenbilder und einen Chriftus auf dem Oelberge ausführen; im Jahre 1507 aber hält er fich eine geraume Weile in Perugia auf, um ein in Florenz im Carton entworfenes Werk hier in Farben zu vollenden. Das ift die berühmte Grablegung, jetzt in der Galerie Borghefe in Rom. Madonna Atalante Baglioni aus dem berühmten perufinifchen Herrfchergefchlechte hatte vor längerer Zeit, als Raffael Perugia mit Florenz zu vertaufchen fich anfchickte, das Bild bei ihm beftellt; mehrere Jahre vergingen, ehe es fertig wurde. Doch hatte Raffael das Werk keineswegs vergeffen und den Auftrag unbeachtet bei Seite geftellt. Keine Schöpfung reifte fo langfam und wurde fo bedachtfam und forgfältig vorbereitet, keine Compofition hat im Laufe der Arbeit fo eindringliche Aenderungen erfahren, wie die Grablegung. Diefe Aenderungen find mit eben fo vielen Fortfchritten gleichbedeutend. Mit Recht darf man daher von einer inneren Entwickelung der Compofition fprechen und an der Hand der zahlreichen Entwürfe und Studien für das Bild die Gefchichte des letzteren erzählen, wie es bereits mit dem beften Erfolge J. C. Robinfon in feinem Kataloge der Oxforder Handzeichnungen gethan hat.

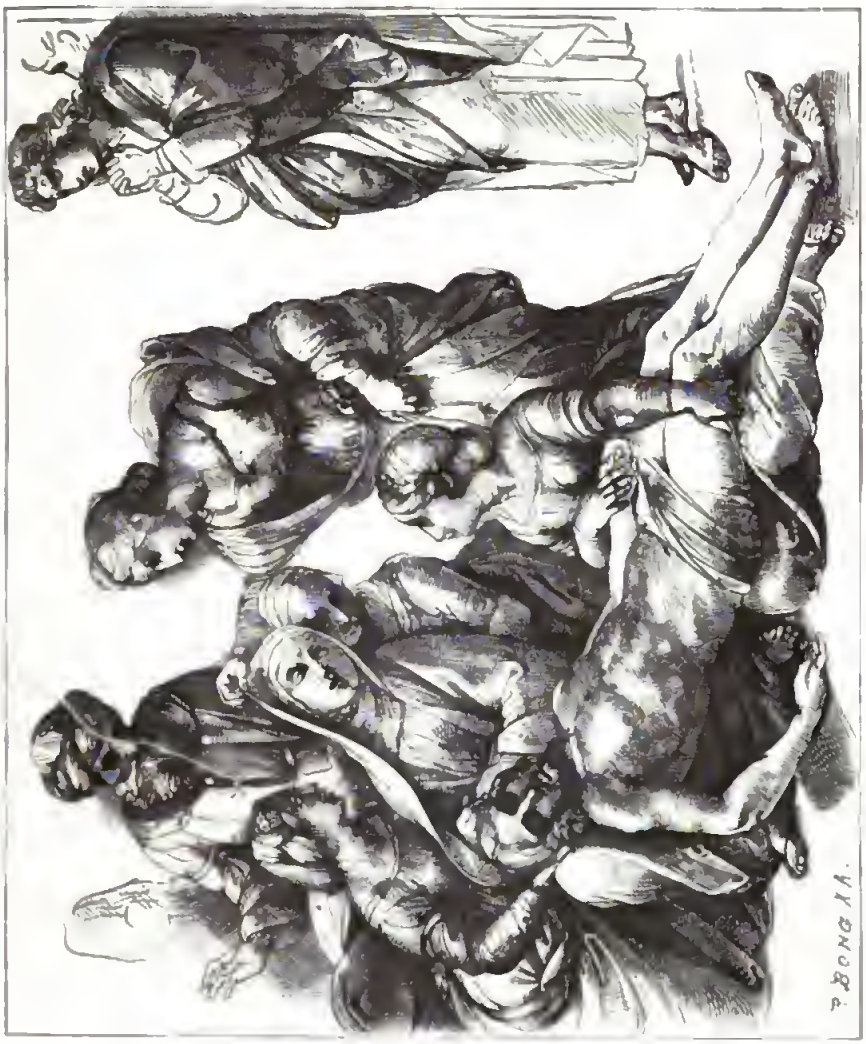
Vafari's Angabe der frühzeitigen Beftellung des Werkes erklärt die Möglichkeit fo langer ftetiger Befchäftigung mit demfelben; fie giebt auch guten Aufſchluſs über den Ausgangspunkt, von welchem aus die Compoſition ſich entwickelt und weiter bewegt. Die erften Gedanken und Entwürfe der Grablegung fallen in eine Zeit, in welcher Raffael feine Bilder noch in den Rahmen älterer Compoſitionen zu fpannen pflegte. Diefe Befchränkung war fchwerlich immer freiwillig und mufste nicht nothwendig und in jedem Falle dem Mifstrauen in die eigene Erfindungsgabe entfpringen. Vielfach war an die Beftellung gleich die Bedingung, fich an ein älteres berühmtes Vorbild zu halten, geknüpft. So verwiefen die Nonnen von Monteluce bei Perugia, als fie im Herbft 1505 Raffael ein Altarbild — die erft nach feinem Tode vollendete Krönung Mariä, jetzt im Vatican — in Auftrag gaben, diefen auf die (von einem Florentiner gemalte) Krönung Mariä in der Zoccolantenkirche in Narni als ein nachahmenswerthes Muſter. Aehnliches hat gewifs auch bei der Beftellung der Madonna Anſidei ſtattgefunden, und fo mag Madonna Atalante Baglioni dem jungen Kunſtler ebenfalls das Studium eines älteren Vorbildes empfohlen haben. Sicher iſt, dafs Raffael, als er ſich mit feiner Aufgabe zu befchäftigen begann, feine Blicke zuerſt auf ein Werk feines Lehrers in der Kirche Sta. Chiara in Florenz richtete. Dort hatte Pietro Perugino 1495 eine Klage um den Leichnam Chriſti, eine depoſitio, in Oel gemalt, welche fchon die Zeitgenoſſen wegen der ergreifenden Wahrheit der Schilderung, des fchönen Farbentones und der anmuthigen Landfchaft im Hintergrunde überaus rühmten, und welche auch jetzt noch unter den Schätzen der Pittigalerie eine hervorragende Stellung einnimmt. Chriſti Leichnam ruht auf einem erhöhten Steine, umgeben von Joſeph von Arimathia und den heiligen Frauen, die theils den Körper und das Haupt des Todten ſtutzen, theils mit einem letzten Blicke und einer letzten Berührung von ihm Abſchied nehmen. Ueber diefe Gruppe erhebt ſich, die Arme in wildem Schmerze ausbreitend, Maria Kleophas, während rechts der händeringende Johannes und noch zwei andere in der Empfindung tief bewegte Perſonen das Bild abſchliefsen, und auf der Gegenſeite zwei Freunde des Todten in ſtiller Theilnahme die Trauerfcene betrachten. Sowohl nach der Anordnung des Ganzen, wie nach der Durchbildung der Einzelgeſtalten, gehört das Werk zu den beſten, welche der Lehrer Raffael's geſchaffen hat. Von diefer »Klage« nun nahm Raffael den Ausgangspunkt fur feine Grablegung. Er hält an der Gliederung des Gegenſtandes feſt. Den Vordergrund nimmt der liegende Leichnam Chriſti ein, umgeben von den knieenden Frauen, zu beiden Seiten ſtehen dann die theilnehmenden, trauernden Freunde und Jünger des Todten. Diefer Darſtellung begegnen wir in einer Reihe von Blättern, die fonſt in Einzelheiten vielfach abweichen, den Grundton aber Perugino's Bilde entlehnt haben. Neben einer Skizze in Oxford, welche Robinſon unter No. 37 (Br. 20) ausführlich befchreibt, erſcheint die bekannte Bifterzeichnung im Louvre (Br. 239) befonders hervorragend. Auf dem Oxforder Blatte entwarf Raffael die ganze Compoſition, die Louvrezeichnung dagegen ſchildert aufser der forgfältig ausgeführten Hauptgruppe nur noch rechts den trauernden Lieblingsjunger Chriſti. Gemeinſam iſt beiden Skizzen die Anordnung der Hauptgruppe. Die Mutter und Maria Mag-

dalena haben ſich in die theuere Laſt getheilt; dieſe hält die Beine Chriſti, ſein Haupt ruht im Schooſse der Madonna, welche wieder von zwei Frauen geſtützt wird. An die Stelle des kalten todten Steines, auf welchen bei Perugino der Körper niedergelaſſen wurde, iſt hier ein lebendiges, liebevolles Auflager getreten. Halb ſitzend erſcheint, um noch die weiteren Unterſchiede anzugeben, Chriſtus bei Perugino, der horizontalen Lage viel mehr genähert auf beiden Raffael'ſchen Zeichnungen, welche auch dadurch von dem ältern Muſter abweichen, daſs ſie die unmittelbare Sorge um den Todten ausſchliefslich Frauen übergeben. Dadurch empfängt die »Klage« einen milderen, zarteren Ton. Auch ſonſt noch erkennt man deutlich, wie ſehr das Streben des Künſtlers, die Schilderung empfindungsreich und ausdrucksvoll zu geſtalten, überwiegt. Als erfahrener Mann hatte Perugino insbeſondere die ſtiliſtiſche Ausbildung der Compoſition in das Auge gefaſst, die Gliederung des Bildes in Gruppen, den Aufbau der Hauptgruppe in der That auch in vollendeter Weiſe durchgeführt. An dieſe Dinge denkt Raffael zunächſt nur nebenbei. Am wenigſten ſucht er in denſelben ſeinen Lehrer zu übertreffen. Den Schwerpunkt legt er namentlich in der Louvrezeichnung in die feine pſychologiſche Ausarbeitung der Scene. Die Mutter hat das nächſte, das höchſte Anrecht auf den Schmerz. Sie hat alle Qualen und Leiden mit dem Sohne empfunden, ſie iſt in ihm mitgeſtorben. Der Mutter gab daher Raffael die Rolle der Schmerzensreichen, in ihr ſammelte er den Ausdruck tiefſter Ergriffenheit. Ueberwältigt von der Empfindung bricht ſie zuſammen. Da wenden nun die anderen Frauen ihre Theilnahme von dem Todten der Lebendigen zu und bemühen ſich die Madonna zu ſtützen und zu tröſten. Nur mechaniſch hält Magdalena die Beine Chriſti auf dem Schooſse, ihre Hände berühren den Leichnam, Geſicht und Blick ſind aber wehmuthsvoll auf die Madonna gerichtet. Noch inniger drückt ſorgliche Theilnahme die hinter der Magdalena ſtehende Frau aus, welche mit leiſer Hand das Kopftuch der Madonna lüftet. Dieſe Figur fehlt auf der Oxfordzeichnung, und auch der bärtige Mann, welcher über der Frauengruppe, dieſe abſchliefsend, mit ausgebreiteten Armen ſteht, iſt auf derſelben zur linken Gruppe geſchoben worden. Durch alle dieſe Züge erſcheint das Louvreblatt als das bedeutendere, vollendetere, und möchte man auch ſeine Entſtehungszeit ſpäter anſetzen, wenn nicht die gröfsere Annäherung an das Vorbild Perugino's — der Mann mit den ausgebreiteten Armen iſt ziemlich treu herübergenommen —, insbeſondere aber die freier entwickelte Technik der Oxfordzeichnung wieder Zweifel anregten. Zum Abſchluſs gelangte übrigens die Compoſition der Grablegung nicht auf dieſem Wege. Es kam ein Augenblick, in welchem Raffael alle bisher gemachten Studien ungenügend dünkten und er ſich zu einer völlig neuen Compoſition entſchloſs. Ob zum inneren Antrieb ſich auch äufsere Nöthigung geſellte, ob erſt neue Anſchauungen die Aenderung herbeiführten oder ob ſie nur zeitigten, was in der Phantaſie des Künſtlers bereits vorbereitet war, darüber iſt uns ein feſtes Urtheil leider nicht vergönnt, und wir müſſen uns begnügen, aus der Natur des fertigen Werkes Schlüſſe auf ſeine Entſtehung zu ziehen.

Drei Momente aus der Leidensgeſchichte Chriſti ſtanden in der künſtleriſchen Darſtellung in engem Zuſammenhange zu einander: die Kreuzabnahme, die Klage um den Leichnam Chriſti (depoſitio) und die Grablegung (tumulacio). Sie konnten

getrennt geſchildert werden, ſie gingen aber auch vielfach in einander über. Schon bei der Kreuzabnahme fand auch der Schmerz und die Trauer der Freunde hervorragenden Ausdruck. Die Klage um den Leichnam Chriſti wird am Fuſse des Kreuzes, nachdem der Körper herabgelaſſen worden, laut. Den Trägern des Leichnams folgen die klagenden Frauen, um noch vor dem Begräbniſs von dem Todten Abſchied zu nehmen. Das Verbindende aller drei Scenen ſind die ſchmerzerfüllten klagenden Freunde. Durch keinen gewaltſamen Sprung kam daher Raffael zu dem Gedanken, an die Stelle der Depoſition die Grablegung treten zu laſſen. Er ſetzte nur an die Stelle des früheren Vorganges den unmittelbar folgenden und behielt ſogar ſtofflich einen weſentlichen Beſtandtheil der alten Compoſition, die trauernden Frauen bei, nur daſs er ſie von der Hauptgruppe, den Trägern mit dem Leichnam, abtrennte und zu einer ſelbſtändigen Nebengruppe geſtaltete. Schon dieſe Theilung und Sonderung der Gruppe fällt auf, noch mehr die Art, wie Chriſtus zum Grabe getragen wird. Raffael hat ſich die Träger nicht in fortſchreitender Bewegung gedacht, dieſelben vielmehr einander zugekehrt, ſo daſs der Träger am Kopfende rückwärts ſchreitet, der andere Mann, welcher das Grabtuch am anderen Ende gefaſst hat, ihm folgt. Dieſe in Raffael's Umgebung ungewöhnliche Anordnung regt die Frage nach ihrem Urſprunge an. Aus vorraffaelifcher Zeit iſt ſie zunächſt in einem Kupferſtiche Mantegna's nachgewieſen worden. Auch hier (wie auf mehreren anderen Kupferſtichen des funfzehnten Jahrhunderts) treten die Träger einander gegenüber und bewegt ſich der eine mühſelig mit ſeiner Laſt rückwärts. Mantegna hat aufserdem gerade ſo wie es auf der Grablegung Raffael's ſichtbar iſt, die ohnmächtige, von Frauen unterſtützte Maria als ſelbſtändige Nebengruppe behandelt. Schon dieſe Verwandtſchaften laſſen einen Zuſammenhang zwiſchen beiden Werken ahnen. Dazu kommt, daſs Raffael die Hauptgruppe aus Mantegna's Stich auf zwei in der Academie zu Venedig bewahrten Blättern (Br. 96 und 97) abgezeichnet hat und jedenfalls frühzeitig Mantegna's Compoſition kannte. Denn auf dem Louvreblatte erſcheint die Geſtalt des händefaltenden Johannes der gleichnamigen Figur auf dem Stiche Mantegna's nachgebildet. Die Kenntniſs, das Studium des Pataviner Meiſters ſteht demnach feſt. Muſs nun nicht auch der weitere Schluſs gezogen werden, daſs der fleiſsig ſtudirte Stich den Anlaſs gab, alle bisher gemachten Entwürfe bei Seite zu ſchieben und eine neue Compoſition zu beginnen, für welche nun Mantegna's Werk das Vorbild abgab? Die Aehnlichkeiten ſind zu zahlreich, als daſs ein erheblicher Zweifel gegen dieſe Annahme ſich begründen lieſse. Schlieſst ſich aber die Compoſition nach dem neuen Vorbilde unmittelbar an die Skizze an, welcher Perugino's »Depoſitio« als Muſter zu Grunde lag, oder hat der künſtleriſche Gedanke erſt mehrere Zwiſchenſtufen durchgemacht, ehe er ſich bei Mantegna's Schilderung beruhigte? Die Oxforder Sammlung bewahrt unter ihren Raffaelſchätzen eine ſeit Crozat's und Mariette's Zeiten hochberühmte Federzeichnung, welche vielfach als eine ſolche Zwiſchenſtufe angeſehen wurde. Dieſe Vermuthung, bereits von Mariette angedeutet, erregt nicht geringes Intereſſe, da ſie, falls ſie ſich beſtätigte, zugleich das erſte Beiſpiel des Studiums der Antike lieferte. Anklänge an antike Sarkophagreliefs, welche die Beſtattung Hector's oder Meleager's darſtellen und ſich, wie die Anführung bei Leo Battiſta

Alberti zeigt, eines frühen Ruhmes erfreuten, lieſsen ſieh ſehon herausfinden, wenn ſie aueh nieht ſtärker ſind als die Erinnerungen an Signorelli's Pietà in Orvieto. Aeuſsere und innere Gründe weiſen aber das Oxforder Blatt, unter dem Namen Tod des Adonis weltbekannt, aus der Reihe der Entwurfe zu einer Grablegung zurüek. Auf der Rückſeite des Blattes iſt Adam und Eva dargeſtellt.



Grablegung. Bifterzeichnung von Raffael im Louvre.

Dafs Mareanton dieſe Zeichnung in Rom geſtoehen hat, giebt über die Zeit ihrer Entſtehung keine Auskunſt. Zeichnungen flattern leicht aus einer Stadt in die andere. Dagegen fällt ſtark der ſchon von Ottley beobaehtete Einflufs der Freseomalerei auf die in den Geſtalten Adam's und Eva's beobaehtete Zeiehnungsmanier auf, mit dieſer ſtimmt aber der Tod des Adonis vollkommen überein. Hat man überhaupt das Reeht, von dem Tode, dem Begräbniſs des

Adonis oder Chriſti im Angeſicht des Blattes zu reden? Kein Todter wird begraben, ſondern ein Sterbender unter dem Geleite der Freunde heimgetragen. Daſs noch Leben in dem Körper des ſogenannten Adonis pulſirt, zeigen die krampfhaft gezerrten Finger und Zehen, das ſagen das behutſame Auftreten der Träger, die geſpannten Blicke der Beiſtehenden und offenbart vor allem die gemiſchte Empfindung der über den Körper ſich niederbeugenden Frau. Von leidenſchaftlichem Schmerz wird ſie gepackt, gleichzeitig aber lauſcht ſie auch ängſtlich, ob nicht doch der Lebensfunke noch glimme und ſich wieder entzünden laſſe. Endlich aber fehlt die nothwendige Verbindung zwiſchen dem »Tode des Adonis« und den anderen Entwürfen zur Grablegung. Keine Gruppe, keine Geſtalt, keine Form kommt auf der letzteren vor, zu welcher die Adoniszeichnung den Anſtoſs gegeben hatte; ſind ſcheinbar ähnliche Bewegungen und Stellungen vorhanden, ſo ſind es ſolche, welche auf jedem Bilde der Grablegung typiſch wiederkehren und von Raffael älteren Darſtellungen derſelben entlehnt werden konnten. Die älteren Darſtellungen gaben ihm zugleich die Richtſchnur für die Anordnung der Hauptgruppe. Auf den mittelalterlichen Bildern und Kupferſtichen des fünfzehnten Jahrhunderts ſpielt die Scene ſtets in unmittelbarer Nähe des Steinſarges, in welchem Chriſtus beigeſetzt werden ſollte. Da war nicht mehr die fortſchreitende Bewegung der Träger am Platze, der eine derſelben muſste vielmehr ſich umwenden, gegen den anderen Träger kehren, damit der todte Körper ohne Anſtoſs in den Sarkophag herabgelaſſen werden könne. Mantegna und Raffael blieben alſo der Tradition treu; das Ungewöhnliche bei ihnen liegt darin, daſs der Zug noch in Bewegung zur Gruft und nicht ſtillhaltend zur unmittelbaren Beiſetzung im Grabe gedacht wird. Auf keinen Fall bedurfte es vieler Zwiſchenſtufen, um ſich endlich für die gewählte Anordnung der Hauptgruppe zu entſcheiden. Sie war in dem Augenblicke ſchon gegeben, in welchem an die Stelle der »depoſitio« die »tumulacio«, um den kirchlichen Sprachgebrauch zu wiederholen, trat. Die Betrachtung älterer Darſtellungen, das Studium Mantegna's geben den Anſtoſs zu neuen Entwurfen für Atalante Baglioni's Bild. Zunaechſt zeichnete er nach dem nackten Modell die Träger des Leichnams, um jeder Bewegung vollkommen Herr zu werden. Daſſelbe that er mit dem Oberkörper Chriſti. Beide Blätter bewahrt die Oxforder Univerſität. Dann aber führte er (Florenz; Br. 508) die Hauptgruppe in vollſtändig bekleideten Figuren und mit feiner Betonung des Ausdruckes aus, überzog ſogar das Blatt mit einem Netze zum Zweeke der Uebertragung auf die Tafel. Dazu kam es aber noch nicht. Raffael änderte abermals Einzelheiten, ehe er die endgiltige Wahl traf. Auf dem florentiner Blatte, das ſich ſelbſt wieder von den vorangehenden Oxforder Studien unterſcheidet, erſcheinen die beiden Träger im Alter anders bezeichnet als auf dem Gemälde; dort ſehen wir den Jüngling zu Haupten Chriſti beſchäftigt, der bärtige Mann trägt die Beine; auf dem Bilde ſind die beiden Geſtalten gerade entgegengeſetzt vertheilt. Die Frau, welche auf der Federzeichnung hinter der Maria Magdalena mit erhobenen Armen ſteht und in ſtiller Theilnahme dem Vorgange folgt, hat Raffael im Bilde ausgelaſſen. Vielleicht, daſs ihm dieſe Geſtalt zu ruhig in der Haltung dünkte und von dem leidenſchaftlich bewegten Weſen der übrigen Perſonen allzuſtark abweichend. Denn darauf war ſein Augenmerk

vorzugsweiſe gerichtet, die Handlung mit ſcharfen dramatiſchen Accenten zu verſehen und demgemäſs auch alle Perſonen in das höchſte Pathos zu kleiden. Das Leichenbegängniſs iſt am Eingang der Grabhöhle angelangt. Die Stufen, welche zu jener führen und erklommen werden müſſen, rufen zuletzt noch die gewaltigſte Anſpannung der Muskelkraft der Träger auf. Sie halten unwillkürlich einen Augenblick inne, und dieſen benützt Magdalena, um von dem Freunde den letzten Abſchied zu nehmen. Mit der Linken hat ſie ſeine Hand ergriffen, mit der Rechten lüftet ſie leiſe das Grabtuch von ſeinem Antlitze — eine Bewegung, welche an die ähnliche im älteren Louvreblatte erinnert und die ſtetige Entwickelung der Compoſition, und daſs bei Raffael kein Gedanke verloren geht, beweiſt. Zwiſchen Magdalena und dem Träger am Kopfende ſind die Geſtalten Joſephs von Arimathia und des ſich vorbeugenden Johannes eingeſchaltet. Die Maria ſelbſt iſt einen Schritt zurückgeblieben und ſinkt ohnmächtig in die Arme der Frauen, von welchen die eine knieend ſie umfaſst, zwei andere ihr hilfreich zur Seite ſtehen.

Kein Werk hatte Raffael bisher ſo ſorgfältig vorbereitet, ſo genau erwogen; für jede Geſtalt, jede Bewegung läſst ſich der Grund ihres Daſeins angeben, von jedem Motive die vollkommene Zweckmäſsigkeit nachweiſen. Die Wirkung des Werkes entſpricht nur wenig den Bemühungen des Künſtlers. Daſs das Gemälde kalt laſſe, mehr zum künſtleriſchen Verſtande als zum Herzen ſpreche, bekennen auch jene, welche der Energie des Ausdruckes, der Wahrheit der Charaktere, der Schönheit der Linienführung höchſtes, übrigens verdientes Lob ſpenden. Einen groſsen Theil der Schuld trägt das Colorit. Verputz und glatte Reſtauration haben die urſprüngliche Natur des Gemäldes ſo ſehr verändert, daſs vielfach auf die Beihilfe einer fremden Hand geſchloſſen wurde. Aber auch im unverſehrten Zuſtande würde das Bild kaum einen weſentlich verſchiedenen Eindruck hervorrufen. Raffael's ſchönfarbiger Auftrag, bisher an Einzelfiguren und Einzelgruppen erprobt, zeigte ſich für figurenreiche Compoſitionen in der Tiefe noch nicht ausreichend. Entſcheidend für den ſchwächeren Eindruck wirkt auſser dem Umſtande, daſs die zahlreichen, wie Silhouetten ſich abhebenden Profilköpfe eintönig erſcheinen, der Mangel an Naivetät in der Compoſition. Gewiſs ſind die drei kleinen Predellabilder, welche unter dem groſsen Altargemälde der Grablegung angebracht waren, gleichfalls die Frucht eingehender Studien. Von einer dieſer grau in grau gemalten Predellentafeln hat ſich noch der Entwurf (Albertina; Br. 186) erhalten. Dennoch erregen ſie den Schein unmittelbarer Improviſation. In drei Rundbildern ſind die drei chriſtlichen Tugenden: der Glaube, die Hoffnung und die Liebe, als liebreizende Frauen verkörpert, jeder Figur zwei geflügelte Knaben, in vertieftem Rahmen, zur Seite geſtellt. Der Glaube hält den Kelch mit der Hoſtie empor, die Hoffnung iſt betend mit gefalteten Händen geſchildert, die Caritas wird als Mutter mit traulich ſich anſchmiegenden Kindern gedacht. Da allen dieſen Bildungen das Madonnenideal zu Grunde lag, ſo fühlte ſich Raffael durchaus heimiſch und unbedingt ſicher, während auf dem Gemälde der Grablegung zwar alle Schwierigkeiten des neuen formenreichen Gegenſtandes überwunden ſind, aber die Spuren der Ueberwindung noch nicht völlig vertilgt erſcheinen. Ein vollendetes Werkſtattbild, weckt es dennoch die Meinung, daſs Raffael, wenn ihn ein mächtig wogendes groſses Leben umgeben hätte, noch

Vollendeteres geleiſtet, namentlich den Ton der unmittelbaren Herzenswahrheit ſtärker angeſchlagen hätte. Uebrigens zählte die Grablegung in alten und neuen Zeiten zu den berühmteſten Schöpfungen Raffael's und wurde, ſo lange ſie noch auf ihrem urſprünglichen Platze (San Francesco) in Perugia aufgeſtellt war, wie ein Palladium verehrt. Gerade ſo wie die Bewohner von Pescia, als die Madonna

Die Grablegung. Galerie Borgheſe in Rom.

del Baldachino 1697 durch Kauf nach Florenz gelangte, über Raub und Kirchenſchändung ſchrieen und ihrem Grimm in Spottverſen über dieſe ſchlechte Welt (questo mondo in sostantia è un mondaccio) Luft machten, proteſtirten auch die Prioren von Perugia gegen die eigenmächtige Schenkung der Grablegung durch die Mönche von S. Francesco 1608 an den Cardinal Borgheſe. Doch ohne Erfolg. Die Grablegung befindet ſich noch heute in der Galerie Borgheſe in Rom, die Predellenbilder, erſt in den Jahren der franzöſiſchen Revolution aus Perugia entfernt, ſchmücken die vaticaniſche Gemäldeſammlung.

Das Datum auf der Grablegung, 1507, verbunden mit Vafari's Angabe, dafs Raffael das Bild in Perugia felbft gemalt habe, find für längere Zeit die letzte überlieferte Nachricht über das äufsere Leben des Künftlers. Wir find überzeugt, dafs er nach Vollendung des Werkes wieder nach Florenz zurückkehrte. Denn der Einflufs Fra Bartolommeo's, doch nur in Florenz felbft lebendig, offenbart fich am ftärkften in Bildern, deren Entftehung auf die Grablegung folgte, wie z. B. die Madonna del Baldacchino. Wir fchliefsen diefes auch aus einigen Zeilen, welche Raffael an den Maler Domenico Alfani in Perugia in Begleitung einer Zeichnung (Mufeum Wicar in Lille) richtete. Er bittet ihn um die Zufendung von Verfen und einer Predigt und erinnert daran, dafs Madonna Atalante doch um Geld gemahnt werde. Atalante fchuldete aller Wahrfcheinlichkeit nach teilweife den Lohn für das Bild der Grablegung, welchen nun der Künftler nachgefendet wünfchte. Von Raffael's Aufenthalt in Florenz bringt auch ein Brief Kunde, welchen er an feinen Oheim Ciarla in Urbino gerichtet hatte. Er ift im April 1508 gefchrieben und zu wiederholten Malen abgedruckt und überfetzt worden. Das Original foll fich in Rom in der Bibliothek der Propaganda befinden. Darin ift nun von kleineren Bildern, die er gemalt, von Beftellungen, auf welche er hofft, doch ohne alle nähere Angabe der Gegenftände, die Rede. Aufserdem erwartet Raffael nicht geringe Förderung von einem Empfehlungsfchreiben an den Gonfaloniere von Florenz, Pietro Soderini, welcher die Malerei in einer gewiffen Stube zu verdingen habe (»per l'interesse de una certa stanza da lavorare, la quale tocha a sua Signoria de alocare«). Offenbar ift der noch lange nicht vollendete Bilderfchmuck in den verfchiedenen Sälen des Palazzo vecchio gemeint, über welchen die Entfcheidung dem Gonfaloniere zuftand. Noch einige Jahre fpäter follte ein Bild für den Altar im grofsen Rathsfaale bei Fra Bartolommeo beftellt werden. Zu einer Thätigkeit im Palazzo kam es nicht. Im Herbfte 1508 befand fich Raffael bereits in Rom. Schwerlich ahnte er die Triumphe, die feiner in der neuen Heimat harrten; gewifs wandte er ohne grofsen Schmerz Florenz den Rücken, das es nicht mehr verftand, die Künftler an fich zu feffeln, und unthätig zufehen mufste, wie gerade die gröfsten derfelben durch ihren Stern von der alten Hauptftadt italienifcher Kunft weggewiefen wurden. Michelangelo und Leonardo hatten fchon früher Florenz verlaffen, jetzt folgte ihnen auch Raffael.

Bildnifs Julius' II. von Raffael. Galerie der Uffizien.

IV.

Rom unter Julius II.

»Roma caput mundi« lautete Gruſs und Zuruf in den Jahrhunderten des Mittelalters, ſelbſt in ſolchen Zeiten, als der Papſt vor den kleinen Stadtbaronen zitterte und umgeben von einem Bettelvolke inmitten eines Trümmerhaufens hauſte. Mochte aber auch Rom in den Augen der mittelalterlichen Chriſten als die Hauptſtadt der Welt glänzen, zu einer Hauptſtadt Italiens erhob es ſich erſt ſeit dem fünfzehnten Jahrhundert. Als das Leben in Italien aus den Schranken ſelbſtgenugſamer Dürftigkeit trat, ſich genufsreicher, weitumfaſſender geſtaltete, als

in den Parteikämpfen das Anfehen kraftiger Perfönlichkeiten ftieg und grofse Gedanken in jugendlich fchwungvoller Sprache den Einzelnen anflogen, da richtete fich der Blick auch auf die Vergangenheit zurück, deren Ruhmesfchimmer niemals völlig verdunkelt war. Dafs man zu den Nachkommen der antiken Helden zähle, war fefter Glaube, man wollte aber auch die volle Erbfchaft derfelben antreten. Nirgends leuchtete der Glanz der Vorfahren fo mächtig, nirgends wurde die Sehnfucht nach der Wiederkehr ähnlicher Zeiten fo lebendig wie auf dem Schauplatz ihrer Grofsthaten. Wenn der Italiener des vierzehnten Jahrhunderts von der Höhe des Capitols auf die Ruinen des alten Rom herabblickte, tauchte, durch den Gegenfatz geweckt, das Bild der früheren Herrlichkeit in feiner Phantafie auf. Grofse Erinnerungen wechfelten mit kühnen Hoffnungen und noch kuhneren Träumen. In den Städten, an den Höfen, in Gelehrtenkreifen, unter Künftlern, überall erfchien das klaffifche Alterthum wie zu neuem Leben auferftehend und wurde dem Genius Roms gehuldigt. Am fpäteften in Rom felbft. Hier lag nicht allein der wirkliche, greifbare Schutt am höchften, hier bildete auch die kirchliche Tradition des Mittelalters, in Allem den antiken Anfchauungen entgegengefetzt, ein fchwer zu hebendes Hindernifs. Erft das Exil der Päpfte, die lange papftlofe Zeit in Rom mit ihrer Auflöfung aller höheren ftaatlichen Ordnung brach dasfelbe. Als die Päpfte aus Avignon nach Rom zurückkehrten, fahen fie die mittelalterlichen Ueberlieferungen erfchuttert, die Renaiffancebewegung fluthend und über das ganze Land widerftandslos fich ausbreitend. Auch fie waren gezwungen, derfelben zu folgen. Die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts begrüfst bereits einen begeifterten Humaniften auf dem päpftlichen Throne, den Magifter Thomas Parentucelli aus Sarzana unter dem Namen Nicolaus V. »Nachdem das Jubiläum 1450 unermefsliche Goldmaffen dem päpftlichen Schatze zugeführt hatte, begann der Papft zu bauen und griechifche und lateinifche Bücher zu kaufen«, erzählt fein Biograph Vespafiano. Homer war der unbekannte Gott, den man im Vatican am höchften verehrte, Cicero der einflufsreichfte Heilige. Der ganze naive Enthufiasmus der Frührenaiffance, welche fo ehrlich und wahrhaftig an die Wiedergeburt der Antike glaubte, wie die alten Chriften an das taufendjährige Reich, und der Phantafie unter den wirklichen Lebensmächten das vornehmfte Recht einräumte, fpiegelt fich in den Gedanken, Wunfchen und Plänen Nicolaus' V. wieder. Namentlich die Schilderung feiner Bauentwürfe hört fich an wie ein Capitel aus Leo Battifta Alberti's Buch über die Architektur, welches er in Marmor übertragen wollte. Eine ideale Refidenz lag in feinem Sinne, die fich an den Neubau der Peterskirche anfchliefsen und in einem grofsartigen Palafte gipfeln follte. Drei Strafsen von Kaufhallen und Loggien eingefäumt führten nach dem Plane zur Vaticanifchen Bafilica, über den Hallen befanden fich die Wohnungen der Curialen, nach allen Regeln der Schönheit, nach allen Gefetzen der Gefundheitslehre errichtet. Der Palaft felbft umfafst Gärten und Hallen, Kapellen und Bibliotheken, einen Krönungsfaal und fogar ein befonders gelegenes Conclave für die Papftwahl. Die luftige Phantafie hatte an diefen Plänen den gröfsten Antheil, fie blieben auch blofse Traumgebilde. Nur der Entfchlufs eines Umbaues der Peterskirche, für die gelockerte Macht der heiligen Traditionen fo bezeichnend, erwies fich

keimfähig und fchlug nach zwei Menfchenaltern im Boden der Wirklichkeit lebendige Wurzeln.

Zur Hingabe der Italiener an die Antike, zur Begeiſterung für das Heldenalter der Nation geſellt ſich ein anderer Zug, welcher der allgemeinen Entwickelung entſpricht, in Italien aber ſofort ein beſonderes Gepräge empfängt. Ueberall im fünfzehnten Jahrhundert begegnen wir dem Streben, den Staat, der immermehr als Selbſtzweck betrachtet wurde, mit gröſseren Rechten auszuſtatten, die Landesgrenzen zu erweitern, die fürſtliche Macht zu vermehren. Auch Italiens politiſches Schickſal trat um dieſe Zeit in eine entſcheidende Wendung. Die kleinen Stadtrepubliken, die winzigen Tyrannenherrſchaften verſchwanden; gröſsere Gebiete wurden, gewöhnlich gewaltſam, zu einer ſtaatlichen Einheit verbunden und erhielten ſich ſelbſt wieder nur durch die Eiferſucht der anderen auf gleiche Weiſe gebildeten Staaten. Ein Syſtem künſtlichen Gleichgewichtes wurde die Grundlage des nationalen Friedens. Wie ſchwierig muſste es da erſcheinen, das Papſtthum einzuordnen und dem Oberhaupte der Kirche die fürſtliche Stellung, welche dem »Knechte der Knechte« ſeit Menſchengedenken eingeräumt war, zu wahren. Seitdem das Kaiſerthum verfallen und zur Machtloſigkeit verurtheilt war, hatte auch die päpſtliche Würde ihr weltbeherrſchendes Anſehen verloren. Zum Glücke, daſs der gläubige Sinn von dem Papſtthum ſich noch nicht abgewendet hatte und ſein materieller Beſitz ihm eine gewiſſe Kraftentfaltung inmitten der eiferſüchtigen, in ſteter Fehde begriffenen italieniſchen Staaten geſtattete. Mit groſser Gewandtheit ſchüttelte es die mittelalterliche Tradition auch in politiſcher Beziehung ab, verwandelte ſich in ein weltliches italieniſches Fürſtenthum und betrieb mit leidenſchaftlichem Eifer die Gründung einer Hausmacht, ähnlich wie ſie die andern Dynaſtien in Italien anſtrebten. Es kamen die Zeiten eines Sixtus Rovere und Alexander Borgia. Die Ziele dieſer raſt- und ruheloſen Männer ſtimmten zwar mit der allgemeinen Geiſtesrichtung überein, widerſprachen aber in empfindlichſter Weiſe den überlieferten und geheiligten Grundlagen des Papſtthums. Es galt, die Familienmacht zu ſteigern; es gab aber keine legitime Papſtfamilie. Unter den Angehörigen der Päpſte konnte man nur Nepoten oder wohl gar Papſtſöhne verſtehen, Perſonen, deren angebliches Recht, ja deren Daſein dem Papſtthume geradezu Hohn ſprach. Eine ſo arge Verkehrung ſittlicher Verhältniſſe muſste zum Fluche werden, alle Handlungen arteten unter der Laſt derſelben zu rohen Gewaltſchlägen aus, das ganze Leben verlor den inneren Halt und den feſten Kern. Wenn man die Zuſtände und Sitten Roms im letzten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts beobachtet, möchte man ſchier glauben, bei dem Wegräumen des mittelalterlichen Schuttes ſei die oberſte Schicht der Antike, das römiſche Cäſarenthum, entblöſst worden und mit dieſem alle bis dahin in die Erde gebannten Dämonen wieder frei geworden. Alle Gräuel der Imperatorenzeit: Mord, Treubruch, Verſchwörungen, Blutſchande, blinder Taumel vom üppigſten Lebensgenuſſe zur frevelhaften Verſpottung aller Daſeinsmächte, die entſetzliche Miſchung von Wolluſt und Grauſamkeit tauchen empor und erfüllen die römiſche Luft. Die Zeitgenoſſen dachten weniger ſtreng von dem weltlichen Treiben der Päpſte, als wir Nachgeborenen. Daſs aber die eingeſchlagene Richtung nicht zum Ziele führen könne, wurde auch ihnen bald klar.

Die Nepoten jedes folgenden Papſtes waren die natürlichen Gegner der alten Nepoten, durch jeden neuen Papſt erſchien der eben errungene Machtzuwachs in Frage geſtellt. Da war es ein groſser Gedanke und der Gedanke wurde zu einer weltgeſchichtlichen That, als der am 1. November 1503 neugewählte Papſt Julius II. Rovere als Erben der politiſchen Macht nicht wechſelnde Perſonen, ſondern eine dauernde Inſtitution, nicht Nepoten, ſondern den Kirchenſtaat ſelbſt einſetzte. Er brach nicht mit der politiſchen Richtung ſeiner Vorgänger; die Erweiterung der Grenzen, die Eroberung und Einverleibung kleinerer, gut gelegener Gebiete, die Erhöhung der ſouveränen Macht waren auch ſeine Ziele. Er hielt ſich aber frei von gemeiner Selbſtſucht und gewöhnlichen Antrieben und brachte dadurch in ſein ganzes Thun einen groſsen Zug. Als den Gründer des Kirchenſtaates betrachtet ihn der politiſche Geſchichtsſchreiber, als den wahren Papſt der Renaiſſance preiſt ihn der Kunſthiſtoriker und giebt ihm zugleich den Ruhmestitel zurück, welchen unbilliger Weiſe ſein Nachfolger Leo X. an ſich geriſſen hatte. Das Zeitalter Julius' II. iſt das Heldenalter der italieniſchen Kunſt.

Raffael's Hand hat uns das Bild Julius' II. bewahrt. (S. S. 98.) Das Portrat ſtammt zwar erſt aus den letzten Lebensjahren des Papſtes, als ihn Krankheiten und Unglücksfälle ſchwer heimgeſucht hatten, doch durchaus nicht gebrochen, kaum gebeugt. So wie er daſitzt, die Arme leicht auf die Lehnen des Stuhles geſtutzt, das tiefliegende Auge ſcharf prüfend auf den Beſchauer gerichtet, mit feſtgeſchloſſenen Lippen, groſser kräftiger Naſe, mächtigem, bis an die Bruſt reichendem weiſsen Barte, ruft er die Beſchreibungen der Zeitgenoſſen lebendig in die Erinnerung. Ein gar gewaltiger Herr, unabläſſig thatig und mit groſsen Plänen beſchäftigt, auf den Niemand Einfluſs gewinnen kann, der dagegen Alle beherrſcht. Er hört wohl die Meinung Anderer an, entſcheidet aber nach ſeinem Gutdünken, nach ſeiner Einſicht. Alles an ihm überſchreitet das gewöhnliche Maafs, ſeine Leidenſchaften, wie ſeine Entwürfe. Sein Ungeſtüm, ſein Jähzorn verletzten ſeine Umgebung, doch weckte er nicht Haſs, nur Furcht, denn nichts Kleines, gemein Selbſtſüchtiges war an ihm zu bemerken. Ebenſo erregten ſeine Pläne wohl Staunen, aber nicht Unglauben, denn weit entfernt von phantaſtiſchen Träumen, hielt er ſtets für die Erfüllung ſeines Willens reiche Mittel bereit. Er hatte in jungen Jahren und vielleicht auch noch in den ſpäteren das Leben vollauf genoſſen, doch ſich keineswegs in eitlem Vergnügen verloren, die Befriedigung perſönlicher Luſt als Hauptziel des Daſeins erkannt. Dem Lebensgenuſs ging reiſe Lebenserfahrung zur Seite. Niedrigen Eltern entſproſſen, in Savona 1443 geboren, für den Stand der Bettelmönche beſtimmt, dankte er alles Glück ſeinem Oheim, dem nachmaligen Papſte Sixtus IV. Dieſer häufte auf den Nepoten Würden, Aemter und Reichthümer. Der Cardinal von San Pietro in Vincoli, Giuliano della Rovere, — mit 28 Jahren empfing er den Purpur — gehörte, ſo lange Sixtus IV. lebte, zu den mächtigſten und angeſehenſten Kirchenfürſten.

Als Nepote erfuhr er natürlich nach dem Tode des Oheims den Haſs und den Neid der folgenden Päpſte im höchſten Maſse. Den Nachſtellungen Alexander's VI. entging er nur durch die Flucht, die ihn nach Lyon in die Umgebung des gerade zum Krieg rüſtenden Königs Carl VIII. führte. Die Vorſtellung, als hätte Giuliano's Einfluſs den Zug Carl's VIII. nach Italien entſchieden, iſt gewiſs

übertrieben. Auch ohne den Zuſpruch des Cardinals hätte der König ſeinem vermeintlichen Rechte auf Neapel mit den Waffen Nachdruck verliehen. Immerhin bezeichnet es den leidenſchaftlichen gewaltthätigen Sinn Giuliano's, daſs er rückſichtslos auf den unmittelbaren Gegner losſchlägt, unbekümmert ob er nicht einen künftigen Freund in ihm ſchädigt und einen Bundesgenoſſen ſich auserwählt, deſſen Macht er vielleicht ſpäter fürchten muſs. Von ähnlichen heftigen Trieben liefs er ſich auch als Papſt beſtimmen; da er aber vollkommen frei war von perſönlicher Selbſtſucht, ſich mit der päpſtlichen Würde eins fühlte, ſo brach er dem Vorwurfe launenhaften Weſens die Spitze ab. Was ihn im gegebenen Augenblicke beſchäftigte, das ſuchte er um jeden Preis durchzuſetzen, und wenn er auf Widerſtand ſtiefs, ſo bemächtigte ſich ſeiner ein gewaltiger Zorn. Was ihn aber beſchäftigte, war mit groſsen, allgemeinen Intereſſen verflochten und darnach angethan, ihm Ruhm zu erwerben. Die Barone, welche die Borgia's zu Gunſten der eigenen Hausmacht vernichten wollten, bändigte und unterwarf er der päpſtlichen Herrſchaft. Die Venezianer, welche die Romagna nicht räumen wollten, bekriegte er mit geiſtlichen und weltlichen Waffen, bis er ſein Ziel erreicht und dem Kirchenſtaate das beſtrittene Land, Rimini, Ravenna, Faenza u. a. zurückerobert hatte. Dem Streite folgte, nachdem der Papſt ſeinen Willen durchgeſetzt hatte, die Verſöhnung auf dem Fuſse nach. Ein anderes mächtigeres Intereſſe erfüllte ſeinen Geiſt. Er hatte nicht Venedigs Anmaſsung über Gebiete des Kirchenſtaates dulden wollen, er konnte noch weniger die Herrſchaft der Fremden in Italien ertragen. Der Mann, welcher den Ehrgeiz beſafs, »Herr und Meiſter des Spieles der Welt« zu werden, konnte ſich nicht zum Caplan eines fremden Fürſten erniedrigen laſſen. Das aber fürchtete er, wenn dem Vordringen des franzöſiſchen Königs nicht Einhalt geboten werde. Als ſiebzigjähriger Greis nahm Julius II. den Kampf auf. Niederlagen brachen ihn nicht, Siege blendeten ihn nicht, gaben ihm nur den Muth zu noch kühneren Entwürfen. »Hinaus mit den Barbaren aus Italien«, war noch in den letzten Tagen ſein Herzenwunſch geweſen. Als gewaltiger kluger Fürſt lebt Julius II. zumeiſt in der Erinnerung der Nachwelt; als den Papſt, der Petrarca's Lehre von den völkerſcheidenden Alpen gleichſam zum Wahlſpruch erhoben, rühmen ihn die Freunde des nationalen Staates. Daſs ſein Weſen und Wirken der Lehre des Evangeliums ſchlecht entſprach und die chriſtlichen Tugenden ihm ſtets fremd blieben, bekennen freilich auch alle Unbefangenen.

Mit dieſen poſitiven und negativen Eigenſchaften erſcheint aber ſeine Natur nicht erſchöpft. Bei allem weltlichen Streben blieb Julius II. ſich doch der Bedeutung, welche der Papſtwürde innewohnte, wohl bewuſst. Fromme Empfindungen wurden dadurch in ſeiner Bruſt nicht geweckt, allen Unternehmungen aber die Richtung auf das Groſse und Allgemeine gegeben. Wie ſeiner krieгeriſchen Politik der Nepotismus durchaus fremd war, die Früchte ſeiner Siege ausſchlieſslich der Kirchenſtaat einheimſte, ſo ruht auch ſeine Begünſtigung der Künſte nicht auf bloſser perſönlicher Liebhaberei, ſondern erſcheint als eine dem Papſtthum und der Kirche dargebrachte Huldigung. Höfiſch im äuſseren Urſprung wird die römiſche Kunſt unter Julius II. von einem weltgeſchichtlichen Zuge durchweht. Das iſt ihr Vorzug vor der Kunſt, wie ſie an den anderen

Höfen Italiens getrieben wurde. Nicht, dafs gerade diefer oder jener Hof die Kunft liebte, verdient ausfuhrliche Erwähnung, als bedeutungsvoll mufs nur die gröfsere Zahl folcher »Mufenhöfe« betont werden. Den Künften Schutz und Huld angedeihen zu laffen, die äfthetifche Bildung zu pflegen, gehörte zu einem vollen fürftlichen Dafein. Die römifche Kunft am Hofe Julius' II. darf dagegen auf eine ganz befondere, ja geradezu einzige Stellung den Anfpruch erheben. Sie verwirklicht, wenn auch nur für wenige Jahre, den Traum der vollkommen harmonifchen Durchdringung zweier Weltalter und zeigt uns die Antike und das Chriftenthum zu einer wunderbaren Einheit verfchmolzen.

Bramante's St. Petersbau, Michelangelo's Decke in der Sixtina, Raffael's Fresken in den Stanzen des Vaticans find die unfterblichen Denkmäler aus der Zeit Julius' II. Sie find alle der Verherrlichung der chriftlichen Kirche und Lehre geweiht, huldigen der Gröfse des Papftthumes. Des Papftes Hauptkirche, feine Kapelle, feine Prunkzimmer bilden den Schauplatz der künftlerifchen Thätigkeit. Die Formen, in welchen Bramante, Michelangelo und Raffael fich bewegen, athmen bei aller Selbftändigkeit und Freiheit der Künftler einen der Antike verwandten Geift. In doppelter Hinficht erfcheint in ihren Werken die Antike wiedergeboren. Abermals hat die Kunft nach vielhundertjährigem Ringen den Gipfel der Vollendung erklommen und wird von den folgenden Gefchlechtern als Mufter verehrt, mit demfelben Ruhmestitel wie die befte Kunft der Griechen und Römer begrüfst. Sie heifst die klaffifche Kunft. Den Weg aber zur Vollendung hatte das begeifterte Studium der Antike, die Annäherung an die Gefetze und Formen der Letzteren gebahnt. Wie immer, wo die Knotenpunkte weltgefchichtlicher Entwickelung fich bilden, trafen hier in Rom im Anfange des fechzehnten Jahrhunderts die rechten Kräfte mit den rechten Männern, folche Kräfte zu verwenden und in die rechte Bahn zu bringen, zufammen. Gewifs hatte fich der leidenfchaftliche Wille und die furchtbare Energie des Papftes ohnmächtig erwiefen, wären ihm nicht durch die Gunft des Schickfals die gröfsten Künftler nicht blofs feines Jahrhunderts zugeführt worden. Aber eben fo gewifs hätten Bramante, Michelangelo und Raffael ihre beften Kräfte zerfplittert, wenn nicht der grofsartige Sinn des Papftes alles Kleine und Spielende von ihnen fern gehalten. Nur das Zufammenleben diefer Männer, von welchen die einen ihre Kräfte ftetig wachfen und fich fteigern fühlten, der andere dadurch zu immer gröfseren Forderungen den Muth erhielt, machte das glänzende Schaufpiel, das uns die Regierungsjahre Julius' II. gewähren, möglich. Diefe Initiative markvoller Perfönlichkeiten erklärt es, dafs wir vor der römifchen Kunft jener Zeit wie vor einer unmittelbaren Offenbarung überrafcht, ja geblendet ftehen, obgleich die Vorgänger Julius' II. fchon manche vorbereitende Schritte gethan hatten; das Meifte und Befte fein Oheim, Papft Sixtus IV. (1471—1484). Er erweiterte, verbefferte, regelte die Strafsen der Stadt, munterte zum Hausbau auf und liefs durch feinen Architekten Baccio Pontelli eine Reihe von Kirchen von Grund aus herftellen. Im vaticanifchen Palafte baute er die nach ihm benannte Capelle und wies der Bibliothek einen ftattlicheren Raum an. Denn auch bei Sixtus IV. ging die Bauluft mit humaniftifchen Intereffen Hand in Hand, und feine päpftliche Würde erlitt durch die öffentliche Anerkennung der ziemlich heidnifch gefinnten

Academie und durch die Feier des Geburtstages des alten Rom (21. April) keinen Eintrag. Die Bauten aus der Zeit Sixtus' IV. treten gegen die ſpäteren glänzenden Werke in den Hintergrund. In der That ſpricht aus ihnen eine gewiſſe Scheu vor mächtigen Formen und groſsen Verhältniſſen. Sie beſitzen aber den Vorzug, daſs ſie namentlich im Inneren dem plaſtiſchen und maleriſchen Schmucke eine reiche Stätte boten. Und ſo kamen denn auch aus Toskana und Umbrien die Bildhauer und Maler, füllten die Kirchen mit Prunkgrabern und bemalten Wände und Decken und verliehen den Bauten eine Schönheit, einen Reiz, welcher die beſcheidenen architektoniſchen Formen vergeſſen lieſs. Die Maler errangen vor den Plaſtikern die Palme; unter den maleriſchen Werken wieder ſtand keines ſo hoch wie die Wandgemälde in der Sixtiniſchen Kapelle. Von »wetteiſernden« Kunſtlern — manu pictorum concertantium — ſind ſie ausgeführt worden. Das laſst beinahe auf Gleichzeitigkeit der Arbeit ſchlieſsen, und in der That ſchiebt ſich auch zwiſchen die älteſten Bilder (Aleſſandro Botticelli) und die jüngſten (Pietro Perugino) kein ſo groſser Zeitraum, daſs ſie nicht alle als Denkmale der Kunſtliebe Sixtus' IV. gelten durften. Sein Neffe ahmte das Beiſpiel ſchon als Cardinal eifrig nach. Ihm danken die Vorhallen von S. Apoſtoli und der daran ſtoſsende Palazzo Colonna das Daſein, ſowie die Vorhalle und das Kloſter San Pietro in Vincoli. Er ſtellte das Kloſter in Grottaferrata wieder her und befeſtigte es, baute die Burg in Oſtia. Unter den Malern fanden insbeſondere Perugino und Pinturicchio, beides Umbrier und Raffael nahe befreundet, durch den Cardinal Giuliano reiche Beſchäftigung. Jener malte in ſeinem Palaſte, dieſer ſchmückte die Decke der Chorkapelle in Sta. Maria del popolo mit prachtigen, noch heute trefflich erhaltenen und wegen der ſchönen Raumgliederung bewunderten Fresken. Von allen Kunſtlern ſtand ihm aber der florentiner Architekt Giuliano da San Gallo am nachſten. Nach ſeinem Rathe ordnete der Cardinal die meiſten Bauwerke an, wie das Caſtell von Oſtia und einen Palaſt in der Geburtsſtadt der Rovere, in Savona; ſeine perſönliche Begleitung forderte er, als er ſich 1494 den Nachſtellungen Alexander's VI. durch die Flucht nach Frankreich entzog. Giuliano da San Gallo war es auch, welcher die Berufung Michelangelo's nach Rom vermittelte. So nehmen wir an auf Grund eines unverdächtigen Zeugniſſes des Sohnes Giuliano's, Francesco da San Gallo.

Michelangelo ſelbſt hat ſich wiederholt in ſeinen Briefen, aber erſt in ſpäterem Alter über ſeine Beziehungen zu Julius II., wann und wozu er berufen wurde, geäuſsert. Die Erinnerung an längſt vergangene Ereigniſſe war natürlich nicht mehr ſo feſt und ſicher, daſs nicht kleine Widerſprüche und Vergeſslichkeiten in die verſchiedenen Berichte ſich einſchlichen. Doch herrſcht über die weſentlichen Thatſachen und Umſtände kein Zweifel. Der Vorgang war folgender: Im zweiten Regierungsjahre Julius' II., nach genauer, auf Michelangelo's Mittheilungen ruhender Berechnung im März 1505 empfing der Meiſter, der eben den Schlachtcarton vollendet hatte, durch die Vermittlung Giuliano's da San Gallo den Ruf nach Rom. Beinahe gleichzeitig mit ihm wanderte auch Andrea Sanſavino, nächſt Michelangelo der glänzendſte Vertreter der Renaiſſanceplaſtik, nach Rom; dieſem war die Aufgabe vorbehalten, in der Kirche Sta. Maria del popolo dem

Cardinal Ascanio Maria Sforza (und ſpäter dem Cardinal Girolamo Baſſo delle Rovere) ein Grabmonument zu meiſseln, Michelangelo aber ſollte für den Papſt ſelbſt, noch bei Lebzeiten desſelben ein Grabmal entwerfen. Auch dieſe Beſtellung erfolgte auf den Rath Giuliano's da San Gallo. Mit ſtaunenswerther Raſchheit vollendete Michelangelo den Plan und gewann dafür die Zuſtimmung des Papſtes. Denn ſchon im April 1505 ſehen wir ihn in den Marmorbrüchen von Carrara mit Steinmetzen und Fuhrleuten verhandeln. Die gewaltige Maſſe des nöthigen Materials muſste hier ausgegraben und aus dem Rohen behauen, dann aber auf Barken nach Rom verfrachtet werden. Die Contracte, vom 12. November und 10. December datirt, haben ſich erhalten. Ihr Inhalt beweiſt die ſcharfe Umſicht, aber auch die Vorſicht des Künſtlers. Nichts wird vergeſſen; die wünſchenswerthe Qualität der Marmorblöcke, ihre Zahl, ihre Gröſse und das Maſs der Bearbeitung, die Art des Transportes, die Zahlungsweiſe ſorgfältig beſtimmt. Es wird aber gleichzeitig die Ungiltigkeit des Contractes ausgeſprochen, nicht bloſs im Falle der Papſt ſterben, ſondern auch im Falle er den Plan des Grabmales aufgeben ſollte; denn, fügt Michelangelo hinzu, ich brauche dieſe Marmorblöcke nur für den Papſt. Acht Monate blieb Michelangelo in Carrara. Im Januar 1506 war er bereits wieder in Rom und harrte in ſeinem Hauſe auf dem Petersplatze ſehnſüchtig auf die Ankunft der Marmorblöcke, welche durch ſchlechtes Wetter und hohen Waſſerſtand ungebührlich verzögert wurde. Daſs er noch immer nicht arbeiten könne, preſst ihm eine bittere Klage ab, doch hoffte er den leicht ungeduldigen Papſt zu beſchwichtigen und bei guter Laune zu erhalten. Von dieſer hoffnungsvollen Stimmung legt auch Zeugniſs ab, daſs er in demſelben, an ſeinen Vater gerichteten Briefe um die Zuſendung der in Florenz zurückgelaſſenen Zeichnungen bittet und die baldige Ankunft eines Steinmetzgehilfen, des Michele aus Settignano, erwartet. Er ſah ſich alſo im Geiſte bereits feſt in Rom angeſiedelt und vollauf an dem Marmorwerke in Arbeit. Wie ſchlimm wurde er ſchon nach wenigen Wochen enttäuſcht!

Als der Papſt den Plan zu ſeinem Grabdenkmal gefaſst hatte, liefs er gleichzeitig auch den beſten Platz für dasſelbe vorſchlagen. Als ſolcher wurde, da in der alten Peterskirche der Raum mangelte, die von Roſſelino im 15. Jahrhundert begonnene neue Tribuna auserſehen. Doch muſste dieſe erſt vollendet und mit dem alten Bau in Verbindung gebracht werden. So kam die Angelegenheit in die Hände der Architekten. Ein Gedanke gab den andern, ein Plan gebar immer einen neuen und glänzenderen. Vollends als der Papſt Bramante's Entwürfe ſah, die ein ſo groſsartiges, die Herrlichkeit der Antike noch überſtrahlendes Werk verſprachen, gerieth er für das neue Unternehmen, ganz ſeiner Natur gemäſs, in Feuer und Flammen. Schon im Winter 1505, als Michelangelo noch in Carrara weilte, hatte Julius II. den Entſchluſs des Neubaues gefaſst, im Januar 1506 denſelben als feſtſtehend dem Könige Heinrich VII. von England verkündigt. Dadurch trat aber der Plan des Grabdenkmales nothwendig in den Schatten. Nicht allein, daſs der für das Monument beſtimmte Platz aus dem Daſein geſtrichen worden war und die Aufſtellung desſelben in eine unendliche Ferne verſchoben werden muſste, ſchränkte die neue Unternehmung die Geldmittel des

Papſtes nicht wenig ein. Die für das Grabmal beſtimmten 10,000 Ducaten konnten für den Bau der Peterskirche beſſer verwendet werden.

Und daſs die Peterskirche dem Herzen des Papſtes näher lag als das Grabmal kann nach ſeinen bekannten Geſinnungen nicht befremden. Die Vorliebe für das Gewaltige und Rieſige auch im Kreiſe der Kunſt — »magnarum semper molium avidus« heiſst es von ihm — wurde zwar auch durch Michelangelo's Werk befriedigt; doch galt dieſes nur ſeiner perſönlichen Verherrlichung, während die groſsartige Erneuerung der vaticaniſchen Baſilika der Kirche einen glänzenden Triumph verſprach. Nun war es aber die Weiſe Julius' II., ſeinen Blick ſtets mehr auf das Allgemeine, den Staat oder die Kirche Umfaſſende zu richten, als auf die einzelnen perſönlichen Intereſſen. Er war ruhmbegierig aber nicht eitel. Nicht ſchwer konnte es daher fallen, ihn von dem alten Vorhaben abzubringen. Auch wenn er es nicht von übler Vorbedeutung hielt, ſich ſchon bei Lebzeiten ſein Grab zu beſtellen, muſste ihn der Petersbau mehr locken. Michelangelo aber glaubte er nicht allzuſtark zu ſchädigen, da dieſem ja die Ausmalung der Decke in der Sixtiniſchen Kapelle übertragen wurde. Ob als Erſatz für die verſchleppte Arbeit am Denkmale oder ob gleichzeitig mit dem Grabmonumente — denn von Michelangelo durfte man ſich auch ſchon damals einer bedeutenden maleriſchen Leiſtung verſehen — wiſſen wir nicht.

* * *

Durch die Entſcheidung des Papſtes wurde ein feindſeliger Gegenſatz zwiſchen Michelangelo und Bramante geweckt, welcher in der Geſchichte bis zu dieſer Stunde nachhallt und nicht wenig dazu beigetragen hat, Bramante's Andenken zu verdunkeln. Die Biographen Michelangelo's ſind gleichzeitig die Hauptquellen für die römiſche Kunſt des ſechzehnten Jahrhunderts, ihre Berichte für das Urtheil vielfach maſsgebend. Dieſelben haben natürlich für Michelangelo in dieſer Sache Partei genommen. Condivi beſitzt davon Kunde, daſs zwiſchen dem Plane des Grabdenkmales und dem Entſchluſſe, die Peterskirche neu zu bauen ein gewiſſer Zuſammenhang beſtand. Er berichtet von dem Vorhaben, das Grabdenkmal in der neuen Tribuna aufzuſtellen, und erzählt ſodann folgendes: »Nachdem der Papſt den Baumeiſter San Gallo und den Bramante geſchickt hatte, den Ort zu beſichtigen, kam ihm darüber die Luſt an, die ganze Kirche neu zu bauen. Auf dieſe Weiſe wurde Michelangelo die Urſache, ſowohl daſs dieſer ſchon begonnene Theil des Baues beendigt wurde, als auch, daſs in dem Papſte das Verlangen ſich regte, das Uebrige nach einem neuen Plane viel ſchöner und prächtiger herzuſtellen.« Condivi und Vaſari wiſſen natürlich auch von der Gegnerſchaft Bramante's und daſs an die Stelle der Grabſculptur die Deckenmalerei in der Sixtina geſchoben wurde. Da ſie aber den Plan des Werkes mit dem wirklichen Beginne der Arbeit in der Zeit zuſammenfallen laſſen, ſetzen ſie den Widerſtreit zwiſchen den beiden Künſtlern um mehr als zwei Jahre zu ſpät an. Sie erzählen davon unter den Ereigniſſen des Jahres 1508. In dieſer Zeit war bereits Raffael in den Kreis der römiſchen Künſtler eingetreten, ein Landsmann Bramante's und in den Augen der jungeren Geſchlechter gleichfalls

feindlich gegen Michelangelo gefinnt. Nichts lag näher als ihn in den Streit zu verflechten und Bramante's Handlungsweife fo darzuftellen, als hätte diefer in Raffael's Intereffe Michelangelo von dem Grabdenkmale abwendig machen wollen. In Wahrheit fpielt aber diefer Kampf fchon im Frühlinge 1506. Es wurden nicht perfönliche Umtriebe in gemein felbftfüchtiger Abficht in das Werk gefetzt, fondern grofse fachliche Gegenfätze gegen einander in das Feld geführt. Die Peterskirche wurde gegen das Grabdenkmal ausgefpielt.

Michelangelo verhielt fich zunächft dem Wechfel der Dinge gegenüber leidend und ftellte fich, als ob fein Werk einen ungeftörten Fortgang haben werde und haben muffe. Erft als ihn die veränderte Lage der Dinge wie ein grober Fauftfchlag traf, entflammte er in zorniger Leidenfchaft und führte fofort die heftigfte Kataftrophe herbei. Er kehrte Rom den Rücken und floh nach Florenz. Nur wenige Tage fpäter, als Thatfachen und Daten noch in frifcheffer Erinnerung ftanden, erzählte Michelangelo (in einem Briefe an Giuliano da San Gallo vom 2. Mai) die Vorgänge wie folgt: »Ich hörte am Charfamftag (11. April) den Papft bei Tifche zu einem Goldfchmiede und zum Ceremonienmeifter fagen: Er wolle keinen Pfennig mehr hergeben nicht für grofse und nicht für kleine Steine. Ich wunderte mich darüber nicht wenig. Doch ehe ich mich entfernte, verlangte ich einen Theil der Gelder, deren ich bedurfte, um das Werk fortzufetzen. Seine Heiligkeit befchied mich auf den Montag. Und fo kam ich denn Montag und kam Dienftag, Mittwoch und Donnerftag. Und zuletzt am Freitag Morgen wurde ich hinausgefchickt, alfo weggejagt. Und der mich hinausfchickte, fagte, dafs er mich wohl kenne, dafs er aber dazu den Befehl hätte. Darüber, was ich am Sonnabend gehört hatte und wie ich jetzt die Wirkungen davon fah, gerieth ich fchier in Verzweiflung. Doch war diefes nicht die einzige Urfache meines Weggangcs. Mich vertrieb noch etwas anderes, was ich nicht fchreiben will. Genug, dafs ich glauben mufste, bliebe ich länger in Rom, fo würde eher noch mein Grab fertig, als das des Papftes.« Die Flucht Michelangelo's fand am 17. April ftatt; am folgenden Morgen, am Sonnabend in albis, wurde vom Papfte der Grundftein zur neuen Peterskirche gelegt.

Die »andere Urfache« des Weggangcs, welche Michelangelo geheimnifsvoll andeutet, ift bis jetzt nicht aufgeklärt worden. Seine Freunde in Rom waren jedenfalls der Meinung, dafs kein ernftes Hindernifs feiner Rückkehr entgegenftehe, und bemühten fich, ihn dazu zu bewegen und die zwifchen dem Papfte und ihm herrfchende Spannung zu befeitigen. Allen voran Giuliano da San Gallo, der zur Berufung Michelangelo's Anlafs gegeben hatte und jetzt, durch Bramante einigermafsen zurückgedrängt, den Gegnern des Letzteren naturlich zuneigte. Er fchrieb an Michelangelo, fchilderte den Zorn des Papftes aber auch deffen Willfährigkeit, die alten Verabredungen gelten zu laffen, und mahnte zur Rückkehr. Giuliano's Verhandlungen fchienen vom beften Erfolg gekrönt. Der Papft felbft kündigte im Beifein Bramante's und des Maurermeifters Pietro Rofetti, eines Michelangelo nahe befreundeten Mannes, die Abreife Giuliano's nach Florenz an, um den Flüchtling zurückzuholen. Bramante fchüttelte zwar den Kopf: »Michelangelo, heiliger Vater, wird nicht zurückkehren. Ich kenne ihn gut genug. Er hat mir oft gefagt, dafs er mit der

Kapelle nichts zu thun haben wolle und dafs Ihr ihn gerade dort zu befchaftigen gefonnen feid. Er aber wolle Euch bei dem Grabdenkmale dienen und nicht in der Malerei. Ich glaube, heiliger Vater, er hat keinen Muth, denn er hat noch nicht viele Figuren gemalt und befonders Figuren an der Decke und in der Verkürzung. Das ift aber ein ganz anderes Ding als die Malerei an der ebenen Wand.« Rofetti aber, der über diefe Unterredung ausführlich an Michelangelo (10. Mai) berichtete, brauíte auf und gab fein Wort, dafs derfelbe gewifs, fobald es dem Papft gefalle, zurückkehren werde.

Diefen Verficherungen zum Trotze blieb aber dennoch Michelangelo noch längere Zeit in Florenz, und zwar, wenn Giufti das Sonnet des Künftlers: »Signor, se vero è alcun proverbio antico« richtig datirt und adreffirt, in ziemlich ärgerlicher Stimmung. Er wirft dem Papfte vor, dafs Schwätzer fein Ohr gewonnen haben und die da leere Worte dreíchen von ihm belohnt würden. Die Arbeiten am Grabdenkmale hätte Michelangelo bald wieder gern begonnen aber nicht in Rom, fondern in Florenz, wo nach feiner Meinung das Werk fich wohlfeiler und ohne ftörende Zwifchenfälle vollenden liefs. Doch darauf ging der Papft nicht ein, beftand vielmehr auf der Rückkehr nach Rom. Der Gonfaloniere von Florenz, Pier Soderini, dem Michelangelo wohlgewogen, war der Mittelsmann. Am 8. Juli richtete der Papft an Soderini ein Breve. Milde genug beurtheilt er darin Michelangelo's Flucht. Diefer wäre ohne Grund und unbedachtfam aus Rom weggegangen. Mit vornehmer Ironie erwähnt er, er hätte vernommen, die Furcht halte den Künftler von der Rückkehr ab. »Wir zurnen ihm nicht; denn wir kennen die Gemüther diefer Art Menfchen«. Damit Michelangelo aber allen Verdacht ablege, fo wird ihm die ftraffreie Rückkehr förmlich zugefagt. »Wir wollen ihn wieder in derfelben apoftolifchen Gnade halten, in welcher er vor feinem Weggang gehalten worden ift.« Michelangelo genügte das Wort des leicht aufbraufenden und dann rückfichtslofen Papftes nicht. Er wünfchte noch durch einen befondern perfönlichen Schutz am päpftlichen Hofe gefichert zu werden. Dazu eignete fich Niemand beffer als der Cardinal von Pavia, Francesco Alidofi, der Liebling des Papftes, der in feinen jungen Jahren durch die Schönheit feines Leibes die Gunft des Herrn erworben hatte, von diefem mit geiftlichen Würden und Aemtern überhäuft worden war und nun grofsen Einfluís am Hofe übte. Die Zeitgenoffen entwarfen ein gar häfsliches Bild von dem Cardinal, der ja auch wenige Jahre fpäter von der Hand des Herzogs von Urbino ein trauriges Ende fand. Doch fehlte es ihm auch nicht an Eigenfchaften, die ihn befonders in den Augen des Künftlers liebenswerth machten. Er fchätzte eine feine und freie Bildung, war z. B. ein Gönner des Erasmus von Rotterdam. Reiche künftlerifche Pracht zu entfalten, der Bauluft zu huldigen, erfullte ihn mit Befriedigung. An ihn dachte daher auch Michelangelo als den beften Burgen feiner Sicherheit am päpftlichen Hofe. Der Gonfaloniere meldete dem Cardinal die Bedingungen des Künftlers: ein eigenhändiger Brief des Cardinals an die Signorie von Florenz muffe Michelangelo die vollftändige Sicherheit verfprechen. Wenn man ihn nicht glimpflich behandle, werde er lieber Italien ganz verlaffen. Ende Auguft fchienen die Verhandlungen endlich mit Erfolg gekrönt. Die Signorie richtete (31. Auguft an den Cardinal von Pavia ein Schreiben, in wel-

chem ſie den Ueberbringer »Michelangelo Buonarroti, sculptore, cittadino nostro et amato grandemente da noi« ſeinem Schutze dringend empfahl. Wer den Brief aber nicht überbrachte, war Michelangelo. Auch jetzt noch zögerte er, Florenz zu verlaſſen und hätte lieber, wie man nach einzelnen Andeutungen glauben möchte, den hier begonnenen Werken, dem Schlachtcarton und den zwölf Apoſtelſtatuen im Dom, ſeine Kraft und Zeit gewidmet.

* * *

Unterdeſſen trat eine neue Wendung der Dinge ein. Papſt Julius war am 26. Auguſt von Rom aufgebrochen, um gegen die Baglioni in Perugia und gegen die Bentivoglio's in Bologna zu Felde zu ziehen. Nach dem Beſitz dieſer beiden Städte hatten ſchon längſt die Päpſte die Hand ausgeſtreckt, jetzt ſchien endlich der Zeitpunkt gekommen, ſie dem Kirchenſtaate einzuverleiben. Ohne Schwertſchlag zog Julius II. in Perugia ein. Der Gewaltherrſcher Giampolo Baglioni wagte keinen Widerſtand und erſchien durch die Nähe des Papſtes wie gelähmt. Auch Bologna capitulirte, nachdem Giovanni Bentivoglio die Stadt geräumt hatte, und huldigte dem Papſte, der am 11. November 1506 als Sieger einen pomphaften Einzug hielt. Die Kenner des Alterthums wurden an die Triumphzüge der römiſchen Cäſaren erinnert, beſonders jenes erſten Cäſar, mit welchem der Papſt den Namen und, wie die Schmeichler meinten, auch den Ruhm theilte. Selbſt die Natur huldigte dem Siegesfürſten und ließ dem Winter zum Trotz auf ſeinem Wege Roſen ſprießen. Als Retter des Vaterlandes, als Wiederherſteller der Freiheit begrüßte ihn das jubelnde Volk. Dieſer Augenblick höchſten Ruhmes verdiente wohl verewigt zu werden. Der Papſt beſchloſs, ſeine eigene Statue in Bologna aufrichten zu laſſen. Da trat naturgemäſs Michelangelo's Perſönlichkeit wieder in den Vordergrund. Den todten Papſt auf ſeinem Grabmale auszumeiſſeln, war ihm verwehrt worden, dafür ſollte er gleichſam zum Erſatze den lebendigen Papſt in ſeiner ganzen Herrlichkeit verkörpern. Abermals wurde die Rückkehr Michelangelo's angeregt. Der Cardinal von Pavia richtete (21. November) an die Signorie die dringende Mahnung, Michelangelo nach Bologna zu ſenden, »weil der Papſt hier einiges von ihm will ſchaffen laſſen«. Dieſesmal endlich drang die Signorie durch. Michelangelo wagte nicht mehr zu widerſtehen und begab ſich, allerdings mit dem Gefühle, als hätte er einen Strick um den Hals, nach Bologna. Die Signorie empfahl ihn noch einmal kräftigſt dem Cardinal und gab ihm einen Geleitsbrief (27. Nov.) mit auf den Weg, deſſen Wortlaut für die Stellung Michelangelo's in ſeiner Vaterſtadt und für die Art, wie man in den beſten Kreiſen von ihm dachte, bezeichnend iſt. »Der Ueberbringer iſt der Bildhauer Michelangelo, der geſendet wird, um Sr. Heiligkeit, unſerem Herrn, nach ſeinem Gefallen zu willfahren. Wir verſichern, daſs er ein trefflicher junger Mann ſei und in ſeiner Kunſt einzig in Italien, ja vielleicht in der ganzen Welt. Wir können ihn nicht dringend genug empfehlen; er iſt der Art, daſs man mit guten Worten und Sanftmuth alles von ihm erreichen kann. Man muſs ihm Liebe zeigen und Wohlwollen erweiſen und er wird Dinge thun, die einen Jeden, der ſie ſieht, in Erſtaunen ſetzen werden.«

Wie es ihm in Bologna erging, als er vor dem Papſte ſtand, hat Michelangelo ſelbſt ſpäter einmal mit lebendigen Farben geſchildert. »Er gab mir ſeine Statue in Erz zu machen, die ſitzend etwa ſieben Ellen hoch war. Er fragte nach den Koſten, und als ich ihm antwortete, ich glaubte den Guſs mit 1000 Ducaten beſtreiten zu können, die Gieſskunſt ſei aber nicht meine Sache und ich könnte mich zu nichts verpflichten, ſagte er: Geh, arbeite und gieſse sie ſo oftmal, bis ſie gelingt, und ich werde dir ſo viel geben, daſs du zufrieden ſein wirſt.« So war denn Michelangelo ſeiner Kunſt und dem Dienſte des Papſtes wiedergegeben. Ein bequemes Leben führte er zwar namentlich im Anfange ſeines Bologneſer Aufenthaltes nicht. Er wohnte in einer ſchlechten Stube und verfügte nicht einmal über ein eigenes Bett. Zu vier muſsten ſie ſchlafen. Seine beiden Gehilfen Lapo und Lodovico erwieſen ſich als Prahlhanſe und Betrüger, die er nicht brauchen konnte und welche, endlich aus dem Dienſte gejagt, ſchlimme Dinge in Florenz über ihn verbreiteten. Doch hob ſich auch wieder ſein Stolz, da ihn der Papſt in ſeiner Werkſtatt hinter S. Petronio (29. Januar 1507) beſuchte und nicht allein den Segen ſpendete, ſondern auch die Zufriedenheit mit ſeinem Werke ausſprach. Bis Mitfaſten glaubte er alles zum Guſſe fertig zu haben, auf Oſtern kündigte er ſeine Ankunft in Florenz an. »Wir haben alle Urſache, Gott zu danken, ſchrieb er ſeinem Bruder Buonarroto, und ich bitte Euch nur, noch weiter für mich zu beten.«

Michelangelo's Zuverſicht und Gefühl der Dankbarkeit wurde nach einigen Wochen arg erſchüttert. Der Guſs verſpätete ſich; erſt Ende Juni waren die Vorbereitungen dazu vollendet. Und als er unter der Leitung des Bernardino d'Antonio del Ponte aus Mailand endlich vorgenommen wurde, miſslang er. Die Figur kam nur bis zum Gürtel heraus, die Hälfte der Metallmaſſe blieb im Ofen zurück. »Ich hatte dem Bernardino zugetraut, daſs er den Guſs ſogar ohne alles Feuer vollbringen könnte, und nun muſs er mich, ſei es aus Dummheit, oder weil er Unglück gehabt, in ſolchen Schaden verſetzen,« klagte Michelangelo ſeinem Bruder. Doch lieſs er den Muth nicht ſinken. Noch in derſelben Woche nahm er das Werk von neuem in Angriff. Niemand in Bologna wollte glauben, daſs er es glücklich zu Ende führen werde. Durch raſtloſe Thätigkeit, indem er Tag und Nacht über der Arbeit lag, erreichte er endlich ſein Ziel. Triumphirend konnte er im November ſeinem Bruder berichten: »Zwar nicht in dieſem, aber gewiſs im nächſten Monate werde ich fertig ſein. Genug, daſs ich die Sache zu einem guten Schluſſe gebracht habe.«

Begreiflicher Weiſe war Michelangelo ungeduldig, nun Bologna zu verlaſſen, wo er durch die Ungeſchicklichkeit Anderer viel Zeit verloren und durch ſeine Arbeit nichts gewonnen hatte. »Am Ende der zwei Jahre (genau gerechnet nur 15 Monate) die ich mich dort aufhielt, fand ich, daſs ich 4½ Ducaten erübrigt hatte«, klagte Michelangelo noch in ſpäteren Zeiten. Auf Befehl des Papſtes muſste er aber noch verweilen, bis die Statue auf ihren Standort, eine Niſche in der Faſſade von S. Petronio über dem Portale, gebracht worden war. Dies geſchah unter Trompetenklang, Paukenſchall und Glockengeläute zu der von den Aſtrologen beſtimmten günſtigen Stunde am 21. Februar 1508. Michelangelo hatte den Papſt ſitzend dargeſtellt, mit der Tiara auf dem Haupte, die Schlüſſel Petri in der einen Hand, die andere zum Segen erhoben.

Als Wahrzeichen des politiſchen Triumphes war die Statue geſtiftet worden. Das gereichte ihr zum Verhängniſs. Denn als ſich die Zeiten änderten, und Sieger und Beſiegte die Rollen vertauſchten, da traf der politiſche Haſs, der ſonſt doch nur Perſonen gilt, auch das Denkmal und führte deſſen Vernichtung herbei. Im Jahre 1511 ſchüttelten die Bürger Bologna's die päpſtliche Herrſchaft, welche ihnen allerdings der päpſtliche Legat, der Cardinal von Pavia unerträglich gemacht hatte, ab und riefen die Bentivogli zurück. Nicht allein die Citadelle, welche Julius II. zu bauen begonnen hatte, wurde von dem Volke der Erde gleich gemacht, auch alle anderen Denkmale der Papſtherrſchaft fielen der Zerſtörung anheim. Am 30. September 1511 wurde der Statue des Papſtes ein Strick um den Hals gelegt und ſie von ihrem hohen Standorte herabgeſtürzt. Obgleich der Straſsenboden mit Stroh und Faſchinen belegt war, bohrte ſich doch der Erzcoloſs tief in die Erde ein. So groſs war das Gewicht, ſo gewaltig der Sturz. Wie der Cadaver eines Verbrechers wurde die verſtümmelte Statue durch die Straſsen von Bologna geſchleift. In einzelne Stücke zerſchlagen, gelangte ſie nach Ferrara, wo aus derſelben eine mächtige Kanone gegoſſen wurde. Den Kopf behielt der Herzog von Ferrara, doch verſchwand auch dieser mit der Zeit und mit ihm die letzte Spur des Michelangelo'ſchen Werkes. Keine Zeichnung, kein Modell giebt uns über dasſelbe anſchaulichen Aufſchluſs. Wir bleiben allein auf die Erzählungen der Chroniſten verwieſen.

* * *

Als dieſe Ereigniſſe vor ſich gingen, war Michelangelo bereits längſt wieder in Rom angeſiedelt. Noch von Bologna aus hatte er mit Giuliano da San Gallo und mit dem Cardinal von Pavia einen eifrigen Briefwechſel unterhalten. Ueber den Inhalt desſelben iſt nichts bekannt. War es ſeine Abſicht, in Florenz ſich niederzulaſſen, oder hoffte er jetzt endlich den Bann, der auf ſeiner Arbeit am Grabdenkmale des Papſtes lag, gelöſt zu ſehen? Weder der eine noch der andere Wunſch ging in Erfüllung. Schon im Frühlinge 1508 begegnen wir ihm in Rom. Florenz hatte er offenbar nur flüchtig berührt. Und auch jetzt durfte er noch nicht den Meiſsel in die Hand nehmen. «Nachdem die Statue an der Faſſade von Petronio aufgeſtellt und der Papſt nach Rom zurückgekehrt war, wollte er auch jetzt nicht, daſs ich an dem Grabmale arbeite, ſondern wies mich an, die Decke der Sixtina auszumalen, und wir kamen über die Zahlung von 3000 Ducaten überein.« Der Wille des Papſtes ſiegte alſo abermals. Doch ſtieſs er nicht auf den heftigen Widerſtand, welchen Michelangelo zwei Jahre früher gewagt hatte. Unter einem eigenhändigen Vermerke Michelangelo's vom 1. Mai 1508, gegenwärtig im Britiſchen Muſeum bewahrt, ſteht zu leſen, daſs er an dieſem Tage vom Papſte 500 Ducaten empfangen habe auf Rechnung der Malerei an der Decke der Sixtiniſchen Capelle. »Die Arbeit dafür habe ich heute begonnen und zwar auf Grund der Bedingungen und Verträge, welche ich mit dem hochwürdigſten Cardinal von Pavia abgeſchloſſen und eigenhändig unterſchrieben habe.« Wie eifrig Michelangelo das Werk betrieb, nachdem einmal die endgiltige Entſcheidung getroffen war, beweiſt ſeine Thätigkeit in den nachſtfolgenden

Tagen. Schon am 11. Mai trat er mit dem ihm befreundeten Maurermeiſter Jacopo Roſelli in Verhandlungen, damit dieſer den Anwurf der Decke beſorge, die letztere zur Aufnahme der Farben vorbereite. Zwei Tage ſpater ſchreibt er an einen Mönch des Geſuatenordens in Florenz, derſelbe möge ihm bei der in der Farbenfabrication berühmten Bruderſchaft eine Quantität ſchöner Ultramarinfarbe beſtellen. Auch um Gehilfen bei der Arbeit ſah er ſich jetzt ſchon um. Er dachte ſie aus Florenz zu holen, ältere Leute, welche mit der Frescotechnik Beſcheid wüſsten und die Ausfuhrung der Gemälde in die Hand nehmen könnten, und nahm in der That funf Maler, die Vaſari bei Namen nennt: Francesco Granacci, Giuliano Bugiardini, Jacopo genannt l'Indaco, Agnolo di Donnino und Ariſtotile da San Gallo, in ſeine Dienſte. Doch ſchickte er ſie, da er ſich mit ihnen nicht vertragen konnte, bald zurück. Und ſo mufs man denn das Riefenwerk nicht allein in der Anlage und im Entwurfe, ſondern auch in der Ausfuhrung als Michelangelo's eigenhändige Arbeit betrachten.

Denkmünze von Caradoſſa.

Die Erſchaffung Adam's. Sixtiniſche Kapelle.

V.

Die Deckenbilder in der Sixtinischen Kapelle.

Drei kleine Kapellen, unſcheinbar in den Verhältniſſen und unbedeutend in den Maaſsen, die eine und die andere ſogar in einem gröſseren Häuſergewirre verſteckt und nur mühſam zu entdecken, glänzen als die koſtbarſten Schatzkäſtlein unſerer Kunſt. Jede derſelben gehört einem andern Weltalter an, in jeder ſcheint die Phantaſie eines Jahrhunderts, was ſie an künſtleriſchen Reizen zu ſchaffen vermochte, vereinigt zu haben. Dieſe drei Kapellen ſind die Palatina in Palermo, die Sainte Chapelle in Paris und die Sixtina in Rom. Goldiger Sonnenſchein verklärt den Normannenbau, die märchenhafte Pracht des Orients ſchimmert durch den maleriſchen Schmuck, in welchem das Einzelne gegen den verwirrenden Glanz des Ganzen zurücktritt und das Auge von dem zierlichen Marmorgetäfel, den edel geformten Säulen, den farbenreichen Moſaiken zur wunderſamen Decke und mild leuchtenden Kuppel träumeriſch auf und nieder gleitet. Die unabläſſige Culturarbeit von Jahrtauſenden bildet die nothwendige Vorausſetzung einer ſolchen Zauberſchöpfung. Nicht auf den Orient, nicht auf die Antike weiſt uns die Kapelle im Pariſer Juſtizpalaſte aus der Zeit Ludwig's des Heiligen zurück. Die Phantaſie, welche dieſem kleinen gothiſchen Muſterbaue das Leben gab, huldigte neuen Idealen. Sie legte das Hauptgewicht auf die Verfluchtigung aller ſchweren architektoniſchen Maſſen. Leichte Pfeiler kreuzen ſich in luſtigen Bogen; wo ſonſt ſtarke Wände laſten, öffnen ſich, Licht und Sonne einladend, weite

Fenſter. Farbentiefe Glasgemälde brechen glücklich die ſonſt übermäſsige Helle, die Polychromie, über alle Pfeiler und Flächen ſich hinziehend, läſst den Gedanken an die berechnete, kalt verſtändige Conſtruction gar nicht aufkommen. So durchweht auch die Sainte Chapelle ein poetiſcher Hauch, welcher ſie trotz ihrer Kleinheit den köſtlichſten Schöpfungen der Gothik anreiht. Mit den beiden mittelalterlichen Kapellen verglichen, erſcheint die Sixtina gar unbedeutend: ein einfacher mäſsig groſser Saal, etwa 160 Fuſs lang, 50 breit und 60 hoch, ohne den geringſten architektoniſchen Schmuck, mit kleinen Fenſtern. Aber Michelangelo's Hand hat aus dieſem dürftigen Raume ein Heiligthum der Kunſt geſtaltet. Und wer vollends die Sixtiniſche Kapelle in jenen Tagen ſah, als noch, freilich nur eine ganz kurze Friſt, die nach Raffael's Zeichnungen gewebten Tapeten die unteren Wände ſchmückten, muſste bekennen, daſs nirgends in der Welt eine reichere Fülle und eine gröſsere Reihe von Kunſtkräften auf einem Punkte angeſammelt gefunden werden könne. Ihre maleriſche Decoration verleiht der Sixtina das Recht, neben den beiden glänzendſten Kapellen des Mittelalters in einer Linie genannt und gerühmt zu werden.

Bekanntlich war mit der Ausmalung der Sixtiniſchen Kapelle ſchon zur Zeit ihres Erbauers, Sixtus' IV., begonnen worden. An den beiden Langwänden wurden die Lebensereigniſſe und Thaten Moſes' und Chriſti geſchildert, der Befreier Israels und der Erlöſer der Menſchheit einander gegenübergeſtellt. Die Himmelfahrt Mariae auf der Altarwand ſchloſs den Bilderkreis ab. Die Gegenſtände der Darſtellung waren noch der Gedankenwelt des Mittelalters entlehnt, welches mit Vorliebe den Vergleich zwiſchen dem alten und neuen Teſtamente zog und daſs dort verheiſsen und bereits in engeren Kreiſen vollzogen wurde, was Chriſtus für die ganze Menſchheit erfüllte, in Wort und Bild unzählige Male ſchilderte. In welcher Weiſe der Bilderſchmuck fortgeſetzt werden ſollte, darüber ſcheint man zur Zeit Sixtus' IV. noch keine feſte Abrede getroffen zu haben. Jedenfalls dachte damals Niemand an den feſtgeſchloſſenen Gemäldekreis, welchen Michelangelo an der Decke geſchaffen hat. Er ſelbſt erzählt, daſs der erſte Entwurf zu der Deckenmalerei ſich auf zwölf Apoſtel in den Bogenfeldern beſchränkte und im Uebrigen nur mit Ornamenten angefüllte Felder, wie das ſo üblich war, anordnete. Erſt auf Michelangelo's Warnung, daſs die Apoſtel allein doch einen gar zu ärmlichen Eindruck machen würden, wurde ihm vom Papſte freie Hand gegeben und der Auftrag ertheilt, die Decke bis zu den unteren Hiſtorienbildern auszumalen. Bewahren demnach die Bilder in der Sixtiniſchen Kapelle einen einheitlichen Zuſammenhang, ſo lag derſelbe keineswegs von allem Anfang an in der Abſicht des Beſtellers und der urſprünglichen Rathgeber, ſondern wurde erſt nachträglich feſtgeſtellt, allerdings mit einer ſolchen Schärfe und folgerichtigen Klarheit, daſs die Muthmaſsung wohl aufkommen konnte, ein einziger poetiſcher Geiſt hätte den ganzen groſsen Bilderkreis wie eine Offenbarung plötzlich geſchaut, und aus einem Guſſe wäre derſelbe dann verkörpert worden.

Die Schilderung der Deckengemälde wird überreich Gelegenheit bieten, die ſchöpferiſche Begabung des Künſtlers zu bewundern. Schon jetzt aber verdient betont zu werden, daſs es Roms Einfluſs war, welcher das Erfaſſen groſser und kühner Gedanken erleichterte. Hier lebt man in der Genoſſenſchaft der beſten

Männer des Alterthums, hier athmet man eine weltgeſchichtliche Luft. Alles Kleine und Gewöhnliche erſcheint doppelt klein und gewöhnlich, das Groſse und Machtvolle dagegen wie ſelbſtverſtändlich. Ein wie geringer Vorrath von künſtleriſchen Gedanken genügte doch eigentlich dem Haushalte der älteren Florentiner! Das Leben der Maria, des Johannes und insbeſondere des heiligen Franciscus erfüllte vorzugsweiſe ihre Phantaſie. Sie wurden nicht müde, daſſelbe zu ſchildern, immer und immer wieder dieſelben Scenen zu malen. Wie oft iſt z. B. das Begräbniſs des heiligen Franciscus dargeſtellt, der Vorgang mit geringen Abweichungen dann noch auf andere Heilige (Auguſtin, Fina) übertragen worden. Dieſe Beharrlichkeit verdient durchaus keinen Tadel. Die Hellenen waren einen ähnlichen Weg gegangen. Sie wiederholten unverdroſſen einige wenige Geſtaltentypen, bis ſie der plaſtiſchen Formen und Bewegungen vollkommen Herr wurden und die Bildungsgeſetze des menſchlichen Leibes in voller Klarheit ſchauten. Auch für die älteren Italiener wurde die Beſchränkung auf einen engeren Darſtellungskreis zu einer vortrefflichen Schule. Die Sorge, anſchaulich zu erzählen und deutlich und verſtändlich zu ſchildern, plagte ſie nicht. Die häufige Wiederkehr derſelben Scenen hatte den Inhalt abgeſchliffen und zum Gemeingut der Volksphantaſie gemacht. Die Künſtler durften ungehemmt ihre Kraft und ihre Aufmerkſamkeit den formellen Seiten des Werkes zuwenden, die Vollendung des Ausdruckes, der Farbe, der Zeichnung anſtreben. Mit dem Uebertritte der Kunſt nach Rom erſcheint die Schule geſchloſſen. Im Beſitze der Vollkraft kennt der Künſtler keine inhaltlichen Schranken. Univerſell, frei von jeder localen Beſonderheit, wie ihre Formenſprache geworden war, ebenſo allumfaſſend wurde der Darſtellungskreis, ſchöpferiſch in jener ſind ſie auch von tiefſinniger Erfindungskraft in den Gegenſtänden der Schilderung. Michelangelo und Raffael in Rom haben der Malerei eine viel reichere Summe neuer und groſser Gedanken zugeführt, als das ganze vorhergehende Jahrhundert.

* * *

Ueber den Fortgang der Arbeit Michelangelo's ſind wir durch ſeine Briefe an den Vater und an den Bruder Buonarroto gut unterrichtet. Michelangelo begann dieſelbe am 10. Mai 1508. Er entwarf zunächſt den Plan zur Gliederung des Raumes, welchen der Architekt ganz kahl und nackt gelaſſen hatte, gab ſeinen Conceptionen die erſte flüchtige Körperform und ſkizzirte vorläufig einzelne Geſtalten nach der Natur. Von der eigenhändigen Ueberſicht der ganzen Compoſition ging jede Spur verloren. Ein groſses Blatt in Oxford mit dem Geſammtbilde der Decke iſt zwar frühzeitig, noch vor der Malerei des jüngſten Gerichtes gezeichnet worden, denn es zeigt zwei von dem ſpäteren Werke überdeckte Lunettenbilder, es beſitzt aber keinen Anſpruch, als eine Arbeit Michelangelo's ſelbſt zu gelten. Dagegen haben ſich, gleichfalls in der Oxfordſammlung, die Fragmente eines Skizzenbuches erhalten, in welches der Meiſter künſtleriſche Gedanken, ſobald ſie volle Klarheit in ſeiner Phantaſie gewonnen hatten, mit wenigen raſchen aber ſicheren Strichen einſchrieb. Acht kleine Blättchen, etwa 5 Zoll im Gevierte, auf beiden Seiten vollgezeichnet, ſind von dem Skizzenbuch

auf uns gekommen; ſie reichen hin, um uns über die Natur des Künſtlers zu belehren, der offenbar alle vorbereitenden Schritte, alle Verſuche ſchweigſam that, ſtill für ſich behielt und auch nicht den geringſten Strich machte, welcher das Schwanken und Gähren, das Rathen und Wagen im Künſtler verrathen, den Tadel des Unreifen hervorgerufen hätte. Es ſind meiſt nur 2 Zoll hohe Figürchen, mit der Feder gleichſam nur gekritzelt, und dennoch geben ſie die charakteriſtiſche Bewegung der Rieſengeſtalten der Decke deutlich wieder. Das Wunderbarſte dürfte die Darſtellung Gott Vaters, der das Licht von der Finſterniſs ſcheidet, ſein. Trotz aller Kleinheit der Verhältniſſe erkennt man die majeſtätiſche Kraft Jehova's, der wie im Sturme das Chaos durchſauſt. Die Mehrzahl der in augenblicklicher Erregung der Phantaſie hingeworfenen Figuren läſst ſich an der Decke nachweiſen; auſser dem Weltſchöpfer ſkizzirte er Propheten, Sibyllen und insbeſondere mehrere aus jener Reihe von Geſtalten, die unter dem Namen: Vorfahren Chriſti gehen. Dabei beobachtete er häufig auch den räumlichen Zuſammenhang der Gruppen und vereinigte auf einem Blatte was an der Decke benachbarte Felder einnimmt. Aus dem Zwecke und der Natur eines »Memoriale«, was ja das Skizzenbuch ohne Zweifel war, ergibt ſich, daſs die Zeichnungen nicht gleichzeitig ſind, ſondern ſich auf die ganze Arbeitsdauer vertheilen. Immerhin dürfen einzelne mit gutem Grunde noch in das erſte Jahr der Arbeit verſetzt werden. Weit in der Ausführung iſt er in demſelben nach eigenem Geſtändniſs nicht gekommen.

Am 27. Januar 1509 ſchrieb Michelangelo ſeinem Vater: »Ich habe den Kopf ganz voll. Denn es iſt (beinahe) ſchon ein Jahr her, daſs ich vom Papſte auch nicht einen Groſchen erhalten habe, und ich fordere auch nichts, weil meine Arbeit nicht ſo weit vorangeht, daſs ſie Bezahlung verdiente. Daran trägt die Schwierigkeit der Arbeit ſchuld und dann, daſs ſie nicht mein Beruf iſt. So verliere ich nur meine Zeit ohne Nutzen. Gott helfe mir!« Vielleicht läſst ſich noch an dem Werke ſelbſt der Grund dieſer Empfindung des Ungenügens nachweiſen. Auch Condivi weiſs von Michelangelo's Unzufriedenheit bald nach dem Beginn der Arbeit zu erzählen und erklärt ſie aus der techniſchen Unerfahrenheit des Meiſters, welcher den Schimmelüberzug der Farben nicht zu vermeiden verſtand. Jedenfalls hat Michelangelo die Spuren davon vollſtändig zu verwiſchen gelernt. Man bemerkt aber auſserdem an den einzelnen Deckenbildern einen plötzlichen Wechſel des Maſsſtabes. Michelangelo gab anfangs den Figuren nur die natürliche Lebensgröſse. Erſt als er drei Bilder vollendet hatte, — daſs dieſe Bilder zu den früheſten gehören, beſtätigt Condivi — ſcheint er ſich von der geringeren Wirkung dieſes Maſsſtabes überzeugt zu haben und wählte für die folgenden Darſtellungen mächtigere Verhältniſſe, welche auch dem Gegenſtande und dem Raume beſſer entſprachen. Seitdem verſtummen die Klagen über ſeine unzulängliche Kraft und werden nur Seufzer laut über die mühſame, auch körperlich beſonders die Augen anſtrengende Arbeit und über die Geldnoth, in welche ihn die Saumſeligkeit des Papſtes brachte. Im Herbſte 1510 erreichte ſie den höchſten Grad. Er hatte im September die Hälfte des Werkes, nämlich die Mittelbilder der Decke — »superiorem partem testudinis« bezeichnet ſie Albertini — vollendet, konnte aber weder den rückſtändigen Sold eintreiben, noch die

für die Fortſetzung der Malerei nothwendigen Gelder bewilligt erhalten. Er ſchrieb am 7. September ſeinem Vater: »Ich habe beim Papſte noch 500 Ducaten zu Gute und eben ſo viel muſs er mir geben, um das Gerüſte aufzuſchlagen und die andere Hälfte meiner Arbeit fortzuſetzen. Nun iſt er abgereiſt und hat keinen Auftrag hinterlaſſen«. Die Vergeſslichkeit des Papſtes durfte entſchuldigt werden, befand er ſich doch in der ſchwerſten Kriſis ſeines Lebens.

Der Krieg mit Frankreich hatte begonnen, der Wunſch, die Fremden aus Italien zu vertreiben, feſte Umriſſe angenommen. An der Spitze des Heeres, das aus ehemaligen Feinden gebildet, gegen die früheren Freunde zu Felde zog — ſo raſch hatten die politiſchen Intereſſen alle Verhältniſſe verſchoben — ſtand der Papſt in eigener Perſon, gleich dem rauheſten Kriegsmanne mit ſeiner ganzen Seele nur bei Schlachten und Belagerungen. Da fand ſich freilich wenig Zeit, an Bilder zu denken, und auch die Geldanweiſungen für Kunſtzwecke ſtockten im Fluſse. Michelangelo entſchloſs ſich, den Papſt ſelbſt in Bologna, wo dieſer ſeit dem September 1510, den Angriffen Chaumont's erfolgreich trotzend, verweilte, aufzuſuchen. »Zweimal, erzählte er ſpäter dem Giovan Francesco Fattucci, ging ich dorthin der Gelder wegen, die ich zu empfangen hatte. Ich that nichts und verlor dieſe ganze Zeit.« Doch muſs der Papſt Mittel gefunden haben, den Meiſter zu befriedigen oder doch zu beruhigen. Denn als Michelangelo (Januar 1511) nach Rom zurückgekehrt war, machte er ſich daran, die noch fehlenden Fresken »für die Schmal- und Langſeiten rings um die Kapelle«, alſo für die ſeitlichen Flächen, welche den Uebergang von der Decke zur Wand bilden, zu entwerfen.

Es währte noch längere Zeit, ehe das ganze Werk der Vollendung entgegenreifte. Im Auguſt 1512 ſetzte er das Ende der »groſsen Arbeit« auf den Schluſs des nächſten Monats an; als aber die Mitte des September gekommen war, muſste er eine neue Friſt anmelden. Zu ſeinem nicht geringen Aerger. »Ich habe keinen Groſchen, ſchrieb er (18. September) ſeinem Bruder, und bin nackt und bloſs, denn ich kann den Reſt der Gelder nicht bekommen, bis ich die Arbeit zu Ende geführt.« Erſt im October 1512 iſt er in der Lage, dem Vater die Vollendung der Malerei und daſs der Papſt mit dem Werke zufrieden ſei, zu melden. »Mit anderen Dingen, fügt er bitter hinzu, gelingt es mir nicht ſo gut. Die Schuld mag wohl an den Zeitläuften liegen, welche unſerer Kunſt nicht günſtig geſtimmt ſind.« Er ſpielte mit dieſen Worten auf das unglückſelige Grabdenkmal an. Im Anfang des Jahres 1511 war ihm die leiſe Hoffnung erregt worden, daſs er an daſſelbe endlich die Hand werde anlegen können, aber nach kurzem trat abermals die höchſte Enttäuſchung ein. Die letztere ſollte noch öfter ihm widerfahren und das Leben vergiften.

Das iſt alſo die authentiſche Geſchichte der Deckenmalerei in der Sixtina. Bald nach der Berufung Michelangelo's nach Rom, im Jahre 1506, wurde der Plan gefaſst und Michelangelo mit der Ausführung betraut. Seine Flucht aus Rom, ſein Aufenthalt in Bologna verzögerten den wirklichen Anfang bis zum Jahre 1508. Am 10. Mai 1508 nahm der Meiſter das Werk in Angriff, ohne es aber in dieſem Jahre weit zu fördern; bis zum Herbſte 1510 hatte er die Hälfte, die eigentlichen Deckenbilder, fertig gebracht, es folgte dann eine mehrmonat-

liche Unterbrechung; zwei Jahre ſpäter im Herbſte 1512, kurz vor Allerheiligen, war das ganze Werk vollendet zu ſehauen. Der Umfang deſſelben lehrt, dafs dieſe Friſt keineswegs zu lang gegriffen war.

* * *

Die Decke der Sixtiniſchen Kapelle bildet ein Spiegelgewölbe, deſſen mittlere Fläche beinahe eben liegt. Aufser den Stichkappen über den Fenſtern fehlt es an jeglicher Gliederung, welche Michelangelo defshalb durch künſtlichen Schein erſetzte. Von den Tragſteinen in den Bogenzwickeln aufſteigend entwarf er in Farben eine Architektur, welche ſowohl den ganzen weiten Raum angemeſſen theilte, wie die einzelnen Bilder mit feſten Rahmen umgab. Markig profilirte Geſimſe ſpannen die Mittelfelder der Decke ein, ihnen treten in der Querrichtung Poſtamente vor, auf welchen nackte Geſtalten ſitzen, die zwiſchen ſich Bronzemedaillons halten. Dadurch wird erreicht, dafs ſtets ein gröfseres Feld mit einem ſchmaleren wechſelt. Stark vorſpringende mit dem Rahmen verkröpfte Geſimſe ſtützen jene Poſtamente. Sie werden von je zwei Marmorkindern getragen, die wieder auf hohen Sockeln ſtehen. Zwiſchen dieſen Sockeln, die gleichſam Seitenpfoſten bilden, ſitzen die Propheten und Sibyllen. Zu unterſt endlich in den ſchmalen Zwickeln erheben ſich kräftige Knabengeſtalten, welche Inſchriftentafeln emporhalten und das Syſtem der architektoniſchen Dekoration abſchliefsen.

Wie Michelangelo von ſeinem Werke jede grobſinnliche Illuſion fern hielt, bei der Decke z. B. zwar an einen weit geſpannten Teppich dachte, doch alles was in dieſem Gedanken für die Compoſition etwa Beſchränkendes lag, rund abwies, ſo hat er auch den Knaben, Kinderpaaren und nackten Männern, die mit den Baugliedern verbunden ſind, keine materielle Function anvertraut, ſie mit dem eigentlichen Geſchäfte des Tragens und Stützens nicht beſehwert. Nur wie im neckiſehen Spiele halten die Kinderpaare zu Seiten der Propheten und Sibyllen die Arme in die Höhe, als ob ſie der Laſt der Geſimſe ſich entgegenſtemmten. Geberden und Stellungen verrathen deutlich die ungebundene Luft. Vollends aber losgelöſt von ſtofflicher Zweckmäfsigkeit, Freiheit athmend erſcheinen die anderen Geſtalten, die nackten Männer auf den Poſtamenten, die Kinder in den unteren Zwickeln. Zur Arehitektur gehörig und dennoch ohne alle Schwere, leicht für ſich beſtehend offenbaren ſie am lauterſten die Idealität des ganzen Raumes. Höchſte Idealität aber mufste ein Raum beſitzen, in welchem jedes Bild und jede Geſtalt in Bezug auf Schwung des Gedankens und maehtvolle Gröfse der Form dem gewöhnlichen Mafse entrückt ſind.

* * *

Die Mittelfelder der Decke enthalten den Kern der Schilderung. In fünf kleineren und vier gröfseren Bildern werden die Weltſchöpfung, die Geſchichte des erſten Menſchenpaares und die Schickſale jenes anderen Erzvaters, durch welchen das Menſchengeſchlecht erneuert wurde, Noah's, erzählt, ſo dafs immer

je drei Bilder (ein gröfseres, zwei kleinere od. u.) zu einer engeren Gruppe fich zufammenfchliefsen. Der Weltenfchöpfer, welcher durch die Bewegung der Arme das Licht von der Finfterniſs fcheidet, iſt der Gegenſtand des erſten Bildes. Den Kopf nach oben und rückwärts gewendet, die Arme emporgeſtreckt, als wollte er die Lüfte theilen, den Leib gewaltſam gedreht, ſo durchſturmt Jehova den Weltenraum. Die ganze Geſtalt iſt nichts als Bewegung, leidenſchaftlichſte Bewegung. Sie wird von einer unbefchränkten Kraft durchſtrömt und offenbart in der Haltung der Hände die unbedingte gebieteriſche Macht. Nichts kann ihrem Willen widerſtehen, nichts denſelben beugen; Jehova iſt Herr des Alls, das er allein im Fluge ausfüllt. So wird die Schöpfung den Sinnen nahe gebracht und in einer Weiſe verkörpert, dafs die ſpätere Kunſt auch nicht den geringſten Zug zu verändern wagte.

Jehova's Doppelerſcheinung tritt uns auf dem zweiten Bilde entgegen: er weiſt den Lichtern an der Himmelsfeſte ihre Stelle an und läſst Gras und Kräuter aus der Erde ausgehen. Majeſtätiſch, ſelbſtbewufst kommt Gottvater aus der Tiefe des Weltenraumes hervor, ſeinen urkräftigen Kopf geradeaus gewendet, die beiden Arme weit ausgeſtreckt, mit dem Zeigefinger der Sonne und dem Monde befehlend. Er iſt nicht mehr allein, rechts und links drängt ſich eine Engelſchaar an ihn heran, theilweiſe von den Mantelfalten verhüllt und von Jehova's Bewegung fortgeriſſen. Die Engelgruppe rechts erſcheint wenig deutlich, in den Engeln zur Linken ſpiegelt ſich der Schöpfungsact, deſſen Zeuge ſie geworden ſind, wieder. Staunend blickt da ein Engel zu Jehova empor, beinahe zurückweichend vor der Gewalt des Blickes und der Handbewegung; der andere, vom Glanze der geſchaffenen Sonne geblendet, hält die Hand vor die Augen, dieſelben beſchattend. Die Bildung dieſes Engels fällt auf; der Kopf zeigt ein höheres Alter, als ſonſt den Engeln zugewieſen wird, und überdies weibliche Züge. Noch einmal ſehen wir auf dem Bilde Jehova's Geſtalt, wie er, nach dem Hintergrunde enteilend, mit leichtem Handwinken der Pflanzenwelt Leben ſchenkt. Dieſe Wiederholung Gottvaters, jetzt vom Beſchauer abgewendet, wie früher ihm zugekehrt, iſt von der gröfsten Wirkung, da ſie gleichſam die Unendlichkeit der ſchöpferiſchen Bewegung verſinnlicht. Schon Condivi hebt die Kunſt der Ausführung gebührend hervor. »Wohin du dich auch wendeſt, ſcheint dir die Figur zu folgen, den ganzen Rücken zeigend bis zu den Fufsſohlen, eine ſehr ſchöne Sache, die uns zeigt, was die Verkürzung vermag.«

Wenn im erſten Felde Gottvater den Flug aufwärts nimmt, im zweiten geradeaus einherſtürmt, ſo lenkt er im dritten Bilde die Bewegung nach unten. Das grauviolette Gewand hat ſich gebauſcht, wie zu einem runden Segel aufgebläht, und bildet den Hintergrund, aus welchem die Gruppe Jehova's mit den beiden neugierig blickenden Engeln hervortritt. In dem Mafse, wie die Schöpfung fortſchreitet, verringert ſich die elementare Wucht der Gottesgeſtalt. Der Kopftypus wird zwar aufrecht erhalten, ſo die nach Art des Zeus quer gefurchte Stirn, in der unteren Hälfte beſonders ſtark ausgearbeitet, die beſchatteten Augen, die eingeſenkte Naſenwurzel, die Naſenflügel wie durch heftiges Athmen erweitert, das zurückwallende Haar, der lange, leichtgelockte Bart. Doch wird allmählich die Bewegung mäfsiger, der Ausdruck ruhiger. Im dritten Bilde, in

welchem Jehova den Gewaſſern befiehlt, Thiere hervorzubringen, erſcheint das leidenſchaftliche Wehen beinahe ſchon ganz geſtillt und ein trefflicher Uebergang gewonnen zu der milden Majeſtät, welche Gottvater im vierten Bilde, der Erſchaffung Adam's, offenbart. (S. S. 113.)

Auf weit geſpanntem Mantel, von einer Engelſchaar getragen und geſtutzt, ſchwebt Jehova durch die Lüfte, Adam entgegen. Den einen Arm hat Gottvater um den Nacken eines Engels, der abermals auffalliger Weiſe Frauenzüge trägt, geſchlungen, den andern hält er ausgeſtreckt, mit dem Zeigefinger beinahe Adam berührend, welcher auf den Wink und durch den Blick des Schöpfers zum Leben erweckt wird. Dieſes Bild iſt das berühmteſte und mit Recht geprieſenſte der ganzen Reihe. Es hält ſchwer zu beſtimmen, welche Geſtalt die gröfsere Bewunderung verdient, ob die vollendet kraftige, dabei liebevolle Jehova's

Die Erſchaffung der Sonne und Pflanzen. Sixtiniſche Kapelle in Rom.

oder jene des Urmenſchen, der wie aus tiefem Schlafe langſam erwacht und noch den Druck des Traumes nicht völlig abſchütteln kann. Adam hat ſich mit dem Oberleibe erhoben, ſtemmt ſich dabei auf den rechten Arm und ſtutzt ſich auf das gekrummte linke Bein. Den anderen Arm ſtreckt er aus; doch nicht ganz frei; der Ellenbogen ruht noch auf dem Knie, die Hand hat ſich unwillkürlich ein wenig geſenkt. Nur den Zeigefinger hält er empor, dem Zeigefinger Jehova's entgegen, und durch dieſe Berührung ſtrömt Leben in den Körper, hebt ſich die Bruſt zu freiem Athem und dringt die Seele in das Auge, das nun Dank und Hingebung dem Schöpfer ausſpricht.

Das nächfolgende, das fünfte Bild, iſt der Schilderung, wie Eva aus der Seite Adam's geſchaffen wurde, gewidmet. Gottvater, ein würdiger Greis, in einen weiten Mantel gehüllt, winkt Eva mit ermunternder Geberde ſich zu erheben. Hinter Adam, der mit ſanft gelöſten Gliedern in tiefem Schlummer liegt, ſteigt das Weib empor. Sie hält ſich vorgebeugt, hat die Hände gefaltet und die Lippen geöffnet und betet dankbar ihren Schöpfer an. Eva's Geſtalt legt Zeugniſs davon ab, dafs Michelangelo auch der Frauenſchönheit gerecht werden konnte und die anmuthigen Formen des weiblichen Körpers mit der gleichen

Vollendung wiederzugeben verſtand, wie die übermenſchliche Gröfse und urkräftige Erhabenheit Jehova's. Noch deutlicher enthüllt diefen Zug feiner Phantafie das fechſte Feld, in welchem zwei Scenen vereinigt ſind: der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiefe.

Gruppe aus der Sündfluth. Sixtiniſche Kapelle in Rom.

Der Baum der Erkenntnifs mit der Schlange theilt das Bild. Aus den Ringen der Schlange wächſt der (weibliche) Körper des Verführers heraus, ohne dafs das Auge den Anfatz bemerkt und an dem Unorganiſchen der Verbindung ſich ſtöſst. Zur Linken des Baumes hat ſich Eva in bequemer Stellung gelagert. Die Beine ſind angezogen, der Oberleib ruht auf dem rechten Arm, der andere Arm wird nach oben ausgeſtreckt, um den Apfel von der Schlange zu empfangen, welcher Eva den Kopf mit leiſer Wendung zugewendet hat. Neben Eva ſteht

Adam, der mit eigener Hand die verbotene Frucht pflückt. Die körperliche Anſtrengung ſpannt die Muskeln und bildet einen prächtigen Gegenſatz zu der mehr läſſigen Lage Eva's. Durch ähnliche Contraſte wirkt der Künſtler in der anderen Hälfte des Bildes, welche die Vertreibung aus dem Paradieſe ſchildert. Der Racheengel mit gezücktem kurzen Schwerte iſt der Schlange, dem Verführer, ſo nahe gerückt, daſs ſich ihre Leiber theilweiſe decken. Abgeſehen von dem Gebote formaler Einheit, welches dieſe Anordnung fordert, wäre man beinahe verſucht zu glauben, der Künſtler habe damit die unmittelbare Nähe der Schuld und Strafe andeuten wollen. Nicht in derſelben Weiſe nehmen die beiden Sünder die über ſie verhängte Verbannung auf. Während Adam die beiden Arme zur Abwehr der drohenden Waffe gegen den Engel kehrt, im übrigen aber reſignirt, von der Unabwendbarkeit des Schickſals überzeugt, vorwärts ſchreitet, erſcheint Eva von Schrecken und Scham ergriffen. Sie blickt angſterfüllt zurück, der Kopf iſt auf die Bruſt herabgeſunken, die Arme ſind an den Leib gedruckt, die Füſse unſicher auftretend. Die Empfindung des Schmerzes über die eigene Schuld und über den Verluſt des Paradieſes macht ſich in dem Weibe rückhaltlos Luft.

Den Inhalt des ſiebenten Bildes gibt Condivi (und ähnlich Vaſari) mit folgenden Worten an: »Es iſt das Opfer Abel's und Kain's dargeſtellt; jenes Gott wohl und angenehm, dieſes verhaſst und verworfen.« Mit dieſer Beſchreibung will aber das Bild nicht recht ſtimmen. Man vermiſst die Gegenuberſtellung der beiden Brüder, man ſucht vergebens nach Kain und ſeinem Getreideopfer. Vor dem Brandaltare, deſſen Flammen von einem Knechte geſchürt werden, ſteht ein Patriarch, von einem älteren und einem jüngeren Weibe begleitet. Nackte Männer bereiten das Opfer. Der eine ſitzt rittlings auf einem Widder und greift nach der Schale, die ihm ein zweiter Mann haſtig reicht, um in derſelben das Blut des Opferthieres aufzufangen. Zwei andere Manner ſchleppen noch einen Widder und Holz herbei, im Hintergrunde links aber iſt eine Thiergruppe (Elephant, Rind, Pferd) zu ſchauen. Der ganze Vorgang, in welchem wieder die nackten Körper die ſichtliche Wonne des Künſtlers bildeten, erinnert mehr an die bibliſche Schilderung von Noah's Dankopfer. Dazu kommt, daſs in Raffael's Loggienbildern, deren Abhängigkeit von den Deckengemälden in der Sixtina feſtſteht, die Compoſition Michelangelo's offenbar für Noah's Opfer verwendet wurde. Endlich muſs man anerkennen, daſs dieſe letzte Scene den Bildercyklus, der die Schöpfung, den Sündenfall und die Verheiſsung der Erlöſung ſchildert, vortrefflich abſchlieſsen würde. Dann aber müſste das Gemälde freilich an das Ende verlegt werden. Daſs es Michelangelo zwiſchen die Vertreibung aus dem Paradieſe und die Sundfluth einſchob, bringt die Vermuthung wieder in Schwanken.

Das achte Bild, das figurenreichſte der ganzen Reihe, führt die Schrecken der Sündfluth vor Augen. Nach dem Verluſt des Schlachtcartons erſcheint dieſes Gemälde am beſten geeignet, uns einen Begriff von Michelangelo's heroiſchem Stile zu geben. Die Aehnlichkeit einzelner Motive, verbunden mit der kurzen Friſt, die zwiſchen beiden Werken lag, hat gewiſs auch eine innere Verwandtſchaft erzeugt. In vier Handlungen theilt Michelangelo die Scene der Sündfluth. Links im Vordergrunde ſteigt noch aus den Fluthen ein Stück feſten Landes em-

por, welches den Bedrohten als Zufluchtsſtatte dient. Ganz vorn hat ſich eine Mutter mit ihrem Kinde gelagert. Von allem entblöſst, nackt, giebt ſie ſich dem herbſten Grame widerſtandslos hin und hört nicht das weinende Kind, das ſich an ihre Schulter anlehnt und vielleicht das einzige Weſen iſt, das ihr noch von allen Lieben geblieben. Die Gruppe nebenan will noch nichts von Verzweiflung wiſſen, wüthend kämpfen die kräftigen Geſtalten um ihr Daſein und ſpähen nach Rettung aus. Ein vieläſtiger Baum ſcheint dieſelbe zu bieten. Schon hat ihn ein Jüngling erklommen; am Fuſse des Baumes aber harren eine jugendliche Mutter mit zwei Kindern — das eine kleinere wird im Arm getragen, das andere umklammert ängſtlich das Bein der Mutter — und ein Liebespaar, das ſich feſt umſchlungen hält, und heiſchen gleichen Schutz. Zu ſpät, um ſolchen noch zu gewinnen, eilt ein Mann herbei an der Laſt eines Weibes ſchwer tragend, die entſetzt auf die Fluthen zurückblickt. Wie wunderbar miſcht ſich in den ſcharfgeſchnittenen Zügen des Mannes, eines echten Römers, die Empfindung des Zornes über die glücklich Zuvorgekommenen mit der ängſtlichen Sehnſucht, endlich einen ſicheren Platz zu erreichen. Ein Haufen von Männern und Weibern, die ſich mit allerhand Hausrath, Bänken, Töpfen, Pfannen, Bettzeug beladen haben und das Ufer anſteigen, ſchlieſsen die Scene auf der linken Seite des Bildes ab. Auf der Gegenſeite entwickeln ſich auf einer aus dem Waſſer hervorragenden Felsplatte ähnliche, nur im Affecte noch höher geſteigerte Vorgänge. Eine zahlreiche Familie drängt ſich hier unter der Leinewand zuſammen, die gegen die Regengüſſe quer ausgeſpannt worden. Nicht alle Glieder hatten ſich zu rechter Zeit noch retten können. Wir ſehen in den Fluthen einen Mann ſich nahern, der einen lebloſen Körper in den Armen herbeiſchleppt, den Leichnam des Sohnes und Gatten, welchem ein Greis und eine Frau verzweiflungsvoll die Hände entgegenſtrecken. Hart am Rande des Felſens haben ſich mehrere Jünglinge niedergelaſſen, der eine im Uebermaſs der erduldeten Leiden ſchon ſtumpf geworden, die anderen neugierig blickend, ob es den noch im Waſſer befindlichen Gefährten gelingen werde, das ſteile Felſenufer zu erklettern. Dieſe letztere Epiſode bringt namentlich den florentiner Schlachtcarton in nahe Erinnerung. Im Mittelgrunde treibt ſich eine ſteuerloſe Barke herum. Auch ſie iſt von Flüchtlingen erfüllt. Immer aber drängen noch andere nach, klammern ſich an den Rand und bringen das Schiff in Schwanken. Dieſen Eindringlingen ſetzen ſich die andern zur Wehre, ſelbſt ein Weib hat eine Keule ergriffen und ſchlägt mit aller Gewalt auf einen Mann los, der bereits mit dem halben Leibe in das Schiff hineinragt. Dennoch erſcheint jede Mühe und jede vom Triebe der Selbſterhaltung dictirte Kraft vergeblich und das Schickſal aller dieſer Menſchen bereits beſiegelt. Im nächſten Augenblicke ſind ſie ſämmtlich von den Fluthen verſchlungen, und nur die Arche in der Tiefe des Bildes, ein gewaltiger Holzbau mit vorſpringendem menſchenbeſetzten Borde, ſtreicht ruhig durch den Strom, und über der Arche ſchwebt die Taube als Zeichen des Friedens und der Verſöhnung.

Das letzte neunte Bild der Mitteldecke ſchildert die Verſpottung des trunkenen Noah durch Cham. Der Erzvater, über deſſen vorhergehende Thätigkeit der ſtattliche Weinkrug zur Seite aufklärt, ruht entblöſst im tiefſten Schlummer.

Der Künſtler hat ihm die Lieblingslage gegeben. Das eine Bein iſt angezogen, der eine Arm als Stutze verwendet, das andere Bein und der andere Arm dagegen erſcheinen in behaglicher Weiſe, gelöſt von jeder Spannung, ausgeſtreckt. So wird die vollkommenſte Rhythmik der Bewegung gewonnen. Vor Noah ſtehen in eng verſchränkter Gruppe Cham und Japhet: Cham, welcher auf den Schläfer lachend weiſt, Japhet, der den Bruder anfaſst, um ihn von dieſem Schauſpiele abzuziehen. Sem aber beeilt ſich, die Blöſse des Vaters zuzudecken, indem er zugleich, wie das den Brüdern zugewendete Geſicht ausſpricht, Cham über ſeinen unfrommen Sinn heftige Vorwürfe macht.

Gruppe aus der Sundfluth. Sixtiniſche Kapelle in Rom.

Wenn Condivi's Bericht von der Zeitfolge der Deckenbilder der Wahrheit entſpricht, ſo offenbaren gerade die fruheſten Bilder die groſste dramatiſche Gewalt. In den ſpäteren Gemälden der Decke ſcheint es, hatte ſich Michelangelo die Aufgabe geſtellt, Einzelgeſtalten zu ſchaffen, in welchen ein übermächtiges Empfindungsleben das gewöhnliche Maſs der Bewegungen und der Verhältniſſe zu überſchreiten droht und nur durch die dem Meiſter eigenthümlichen groſsen Formen zuſammengehalten wird. Einer plaſtiſchen Phantaſie entſtammend, aber gar häufig nicht ganz einfach ſo geſtimmt und bewegt, um im plaſtiſchen Materiale verkörpert zu werden, deſſen Rahmen ſie vielmehr ſprengen würden, entfalten dieſe Geſtalten erſt dann ihre ergreifende, gewaltige Schönheit, wenn ſie in dem leichten, den Ausdruck und die Empfindung ſeiner abtönenden maleriſchen Scheine wiedergegeben werden. Sie gehören einem Zwiſchenreiche an,

welches Niemand ſo vollkommen beherrſchte wie Michelangelo. Schon die Figur Jehova's nähert ſich demſelben, unbedingt herrſcht es in den weltberühmten Geſtalten der Propheten und Sibyllen, welche die Deckenbilder zu beiden Seiten begleiten und zwiſchen den Pfeilern des architektoniſchen Hauptgerüſtes ſitzend dargeſtellt ſind. Ihr Recht, hier zu erſcheinen, ziehen ſie aus dem Gedankenkreiſe, welcher dem ganzen Bilderſchmuck der Sixtina zu Grunde liegt. Wie die Erlöſung in die Welt kam, ſollte in groſsen Zügen erzählt werden. Die Mittelbilder ſchilderten die Schöpfung, den Sündenfall, den neuen Verderb der

Die Delphiſche Sibylle. Sixtiniſche Kapelle in Rom.

Menſchheit und den neuen Bund mit Gott. Der Erlöſungsgedanke und die Erlöſungshoffnung gingen nun nicht wieder verloren, bis der Meſſias zu den Menſchen herabſtieg. Dieſes bezeugen und offenbaren für Juden und Heiden, alſo für die ganze Menſchheit, die Propheten und Sibyllen, die deshalb folgerichtig hier ihren Platz finden muſsen.

Für die Zahl und die Auswahl der Propheten und Sibyllen waren die räumlichen Verhältniſſe und die künſtleriſchen Intereſſen allein maſsgebend. Die mittelalterliche Ueberlieferung gab darüber keine Regel. Wenn das Kirchenlied des Thomas de Celano nur von dem Propheten David und einer Sibylle als Zeugen des Weltbrandes ſpricht, ſo haben dagegen wieder Bildhauer an den Portalen gothiſcher Dome, Miniaturmaler in den Gebetbüchern, Dichter in den Prologen ihrer Myſterien die Zahl der Propheten, welche die Ankunft Chriſti und ſein Leben

und Leiden vorherſagen, beliebig vermehrt, jene der Sibyllen auf acht bis zwölf gebracht. Die Architektur der Decke in der Sixtina gewährte über den Sockeln zwiſchen den Pfeilern Raum für zwölf Figuren. Da Michelangelo für jede Schmalſeite einen Propheten beſtimmte, an den Langſeiten einen Propheten mit einer Sibylle wechſeln ließs, ſo theilte er die Summe in ſieben Propheten und fünf Sibyllen. Sie haben alle den Grundton der Stimmung und die Anordnung gemeinſam. Jedem Propheten und jeder Sibylle ſind zwei Kinder-Genien beigegeben, welche als Diener oder Begleiter der Hauptfigur auftreten, die Handlung erläutern, die Gruppe abrunden. Dieſes äuſsere Band wurde durch die Verwandtſchaft der inneren Natur bedingt. Die Ahnung der groſsen kommenden Ereigniſſe hat Propheten und Sibyllen aus der Ruhe ihres Daſeins geriſſen und ihre Seele in die tiefſte Bewegung verſetzt. Von dieſer Bewegung tragen ſie alle deutliche Spuren, mögen ſie auch je nach Charakter, Alter und Geſchlecht dieſelbe verſchieden ausdrucken. So erſcheint gleich der erſte Prophet, an dem Kopf des Gewölbes gegen den Altar zu, Jonas, unter der Kürbisſtaude in eigenthümlicher Auffaſſung. Der Wallfiſch ihm zur Seite deutet die Lage an, in welcher ihn ſich der Künſtler gedacht hat. Jonas iſt aus dem Grabe des Thierleibes emporgeſtiegen — daher ſeine Nacktheit — und athmet nun begeiſtert wieder neues Leben. Eine Wolluſt der Bewegung hat ſeine Glieder ergriffen, in ſeinem aufwärts gerichteten Geſichte aber prägt ſich die höchſte Erregung eines Viſionärs aus. Er ſchaut im Geiſte die Auferſtehung Chriſti, von welcher ſeine eigene Wiederbelebung das Vorbild war.

Dem Jonas zunächſt benachbart ſitzt an der linken Langſeite die libyſche Sibylle. Als ob die Nachbarſchaft auch auf den Charakter Einfluſs geübt hätte, zeigt die libyſche Sibylle gleichfalls eine bis zur Leidenſchaft geſteigerte heftige Bewegung. Sie hat den Leib halb gewendet, ſodaſs vom Oberkörper die Rückenanſicht geboten wird, während die Beine mehr nach vorn gekehrt ſind. Mit hoch erhobenen Armen hält ſie ein Buch aufgeſchlagen, ohne aber in demſelben zu leſen. Sie blickt vielmehr weg von demſelben aus dem Bilde heraus nach unten. Zwei Genien haben ſich links von ihr niedergelaſſen. Der eine mit der Rolle unter dem Arme weiſt auf die in Geberden wie in Tracht ſeltſame Sibyllengeſtalt, deren Bedeutung Vaſari dahin auslegt, daſs ſie einen ſtarken Band aus vielen Büchern zuſammengeſchrieben hat und nun aufſtehen will, indem ſie zugleich das Buch zu ſchlieſsen ſich anſchickt. Gewiſs iſt ihre Aufmerkſamkeit von dem ſibylliniſchen Buche weg auf ein Ereigniſs der Aufsenwelt gerichtet, in ſchönem Contraſt zu dem nebenſitzenden jugendkräftigen Daniel, der ſich ganz und gar in ſeine Bücher vertieft hat und ausſchlieſslich der Ergründung der Zukunft lebt. Er hat einem Knaben einen Folianten auf die Schultern gelegt, an dem jener gar ſchwer zu tragen hat, ſo daſs er ſich vorbeugt und mit beiden emporgehobenen Armen nachhilft. Der Prophet überträgt die hier geleſene Wahrheit auf eine Tafel, die links von ihm aufgeſtellt iſt. Er neigt ſich zur Seite und ſchreibt mit geſpanntem Eifer, der gar wohl dem prachtigen Jünglingskopfe und den urkräftigen Gliedern anſteht.

Daſs Michelangelo nicht in zarter Anmuth das ausſchlieſsliche Weſen weiblicher Schönheit findet, iſt bekannt. Auch bei der Schilderung der Sibyllen

zieht er weitere Schranken, die weiteſten, als er die cumäiſche Sibylle, die nächſte an Daniel, darſtellte. Vielleicht, daſs das Bild einer Zauberin dem Künſtler vorſchwebte und er in dieſem wuchtigen Leibe, dieſem gefurchten Geſichte das unheimliche Treiben, den Umgang mit finſteren Gewalten andeuten wollte. Um den Contraſt zu erhöhen, hat Michelangelo der Seherin ein reizendes Knabenpaar zur Seite geſtellt, welches ſich eng umſchlungen hält und harmlos fröhlich zuſieht, wie die Alte in dem auf die Stuhllehne gelegten Buche nach Geheimniſſen ſpäht. In die lichte Welt der Begeiſterung fuhrt uns wieder der Prophet Jeſaias. Ihn ſchildert der Künſtler, wie er das Haupt dem begleitenden Knaben zuwendet, der mit emporgehobenem Arm auf eine himmliſche Offenbarung hinweiſt. Das Buch kann jetzt geſchloſſen ruhen; wie ſorgfältig aber der Prophet den Augenblick zuvor in demſelben geforſcht, ſagt uns noch ſeine Stellung. Die Beine ſind ruhig gekreuzt, der eine Arm ſtützt ſich zu gröſserer Bequemlichkeit auf die Stuhllehne, der andere hält noch das Buch. Das Bild des ſtillen, in die innerſte Geiſteswelt verſunkenen Denkers wäre vollkommen, wenn nicht die Richtung des Kopfes und der Blick eine plötzliche Störung verriethen und eine Aenderung der Stimmung andeuteten.

Die Reihe der Geſtalten auf der linken Langſeite ſchlieſst die delphiſche Sibylle ab. In einem Augenblicke glücklichſter Inſpiration geſchaffen, offenbart dieſes Bild den Höhepunkt des Meiſters in einem Kreiſe der Darſtellung, den er nur ſelten betrat. Kräftig ſind die Glieder und mächtig die Formen auch der delphiſchen Sibylle, doch überſchreiten ſie nicht das Maafs der weiblichen holdſeligen Natur. Sie iſt mit einfach menſchlicher Schönheit geſchmückt, ſie ergreift nicht durch titaniſche Gröſse und betäubt auch nicht durch ungewöhnliche Verhältniſſe. Während der ſie begleitende Genius noch im Buche der Zukunft eifrig lieſt, hat die kommende Zeit fur die Sibylle bereits Körper und Leben gewonnen. Durch keine heftigere Bewegung äuſsert ſich das Innewerden einer auſserordentlichen Erſcheinung. Der eine Arm ruht läſſig im Schooſse, der andere, quer vor die Bruſt gelegt, hällt eine Rolle, welche aber völlig unbeachtet bleibt. Im Kopfe allein ſpiegelt ſich die Viſion, welche der Prophetin geworden iſt, wieder. Der Mund iſt leiſe geöffnet, das ſtrahlende Auge mächtig erweitert, als könnte die Sibylle einen Laut der Bewunderung nicht unterdrücken, als müſste ſie die ganze Offenbarung umfaſſen. Wie alle anderen Sibyllen trägt auch die delphiſche das Haar verhüllt; doch quillen unter dem dunnen Schleier Locken hervor, deren leichtes Wehen von der inneren Erregung Kunde giebt.

Dem Jonas gegenüber auf der Eingangsſeite iſt der Prophet Zacharias gemalt. Der Gegenſatz zwiſchen den beiden Geſtalten iſt gewiſs vom Künſtler mit Abſicht ſo ſtark betont worden. Während bei Jonas alles Bewegung und Leidenſchaft iſt und nach auſsen ſtrebt, erſcheint der greiſe, langbärtige, kahlköpfige Zacharias als eine innerlich beruhigte und geſammelte Perſönlichkeit. Er blickt, den Kopf in ein ſcharfes Profil geſtellt, in das Buch, in welchem er blättert, ohne irgend eine Spur der Erregung zu verrathen. Auch das bauſchige Gewand, das den ganzen Körper verhüllt, contraſtirt auffallend mit der Nacktheit des Jonas. Michelangelo ſorgte ubrigens dafur, daſs das Auge nicht allein, wenn es die gegenüberſitzenden Geſtalten betrachtet, an der Mannigfaltigkeit der Schil-

derung ſich erfreue, ſondern daſs es auch bei benachbarten Figuren den Eindruck rhythmiſchen Wechſels erfahre.

Es folgt, der erſte auf der rechten Langſeite, auf Zacharias der Prophet Joel. Er hält eine Bücherrolle vor ſich ausgeſpannt, auf welche er den aufmerkſamen Blick richtet. Der energiſche, auf Thaten bedachte Kopf mit dem kräftigen Zuge um den Mund, der hohen, kahlen Stirn, dem reichen buſchigen Haare am Hinterhaupte ſagt uns, daſs die erforſchte Wahrheit einen tapferen Vertreter in dem Propheten finden werde. Für den ſelbſtändigen Mann iſt auch die Gewandung bezeichnend: er hat ſich dieſelbe ſo zurechtgelegt, daſs ſie ihm die bequemſte Lage geſtattet, den Mantel loſe umgeworfen und über die Kniee in leichte Falten gezogen. Er bedarf ferner der begleitenden Genien nur im geringen Maſse. Sie nehmen an der Handlung keinen Theil, treten zu der Hauptgeſtalt in keine engeren Beziehungen, ſtehen als bloſse Füllfiguren ſymmetriſch einander zugekehrt zu beiden Seiten des Propheten. Ganz anders erſcheint ihre Rolle auf dem nächſten Bilde, welches die erythräiſche Sibylle darſtellt. Hier iſt ein Knabe damit beſchäftigt, mit einem Holzbrand eine Lampe zu entzünden, welche die Sibylle erleuchten ſoll. Dieſe, eine jugendliche Geſtalt, iſt im Begriff, einige Blätter in dem ſeitwärts aufgelegten Buche umzuwenden. Nur ein leichtes, ärmelloſes Hemd bedeckt den Oberkörper, ſo daſs die muskelſtarken Arme vollſtändig ſichtbar werden; der Mantel iſt leicht über die gekreuzten Beine geworfen, die ganze Haltung erſcheint frei von jeder Spur innerer Erregung.

Um ſo mächtiger macht ſich dieſelbe bei dem benachbarten Ezechiel geltend. Er hat die Rolle, in welcher er geleſen, zur Seite geſchoben, hält ſie nachläſſig in der herabhängenden Rechten. Mit der anderen demonſtrirt er in heftiger Weiſe. Ein Engel oder Genius, älter aufgefaſst als die meiſten anderen begleitenden Figuren, von vollendeter Schönheit der Formen hebt beide Hände in die Höhe und weiſt mit ausgeſtrecktem Finger nach oben. Ihm wendet der Prophet das ſcharfgeſchnittene, bärtige Geſicht zu und bemüht ſich mit Hand und Mund, ihm eine Wahrheit recht eindringlich zu machen. Mit dem leidenſchaftlichen Kopfe ſtimmt vortrefflich die Kleidung Ezechiels, das ſhawlartig über die Schulter geworfene Tuch, deſſen gefranſte Enden im Winde flattern, der wuchtige Mantel, die Verhüllung der Haare durch eine Binde, wodurch in Verbindung mit dem eigenthümlichen Profil der Eindruck des Fremden, des Morgenländiſchen verſtärkt wird.

Als ob keine Welt auſser ihr vorhanden wäre, ſo vollſtändig in ſich vertieft und verſunken erſcheint die nachfolgende perſiſche Sibylle. Matronenhaft in den Zügen wie in der ſie ganz verhüllenden Tracht, wendet ſie das Geſicht von dem Beſchauer ab und hebt das Buch dicht vor die Augen, um darin zu leſen.

Auch die letzte Prophetenfigur, Jeremias, drückt die vollkommene Abgeſchiedenheit von der Welt, die Einkehr in ſich ſelbſt aus, aber kein friedliches, harmloſes Stillleben, ſondern ein Sichſelbſtverzehren im Gram. Vaſari hat die Bedeutung dieſer groſsartigſten Einzelfigur, welche die neuere Kunſt geſchaffen hat, richtig ausgeſprochen: »Er läſst das Haupt ſinken, daſs man ſehr wohl die Trauer, die Sorgen, die Gedanken und Schmerzen darin lieſt, die ſein Volk ihm

erweckt.« Der eine Arm ist unbewufst in den Schoofs herabgefallen, der andere, auf dem Schenkel aufruhend, ftützt den Kopf. Nur die obere Hälfte des Gefichtes wird fichtbar, da die untere von einem gewaltigen Barte befchattet und durch die Hand verdeckt ift; auch der Augenftern trifft uns nicht, das Auge ift gefenkt, ftarrt zur Erde. Dennoch lefen wir aus der Geftalt eine reiche, unendlich ergreifende Gefchichte. Bilder des Jammers und Kummers ziehen an dem einfamen Manne unaufhörlich vorüber, zertrümmerte Hoffnungen, vereitelte Wünfche, vernichtete Ideale. Sie laften fchwer auf dem Gemüthe, drücken den

Der Prophet Jefaias. Sixtinifche Kapelle.

Kopf herab und laffen den fonft doch ftahlharten Körper ermüden. Unwillkürlich fuchen die einzelnen Glieder nach einer ruhigen Lage. Die Beine find gekreuzt, der Oberkörper vorgeneigt, der Kopf geftutzt. Aber alles umfonft; der Friede kommt nicht und auch die Ruhe nicht. Raftlos hämmern die Gedanken und pochen die herben Empfindungen. Gerade diefe innere verhaltene Gluth bei dem Scheine äufserer Ruhe wirkt fo mächtig und weckt das tieffte Mitgefühl mit dem unfeligen Manne, den das Schickfal nicht gebrochen aber auf das Tieffte erfchüttert hat, und der nur noch auf dem Grabe feiner liebften Hoffnungen leben foll. Es ift daffelbe Mitgefühl, das auch die begleitenden Genien ausfprechen. Auch fie neigen das Haupt, fenken den Blick und verharren in ftiller Theilnahme. Welche Geheimniffe, welche unausfprechlichen Gedanken mag

wohl der Künſtler in dieſe Linien hineingelegt haben. Wir wiſſen es nicht, obgleich wir unwillkürlich an leiſe perſönliche Beziehungen, an den Wiederſchein unmittelbarer Erfahrungen denken möchten. Das eine aber iſt gewiſs, daſs die Geſtalt des Jeremias es Michelangelo angethan hat, und er ſie ſeitdem niemals wieder völlig aus dem Sinne verlieren konnte. Was er auch ſchuf, immer ſchwebte ihm dabei die Erinnerung an Jeremias vor und klang die Stimmung, in welche ihn die Geſtalt des Propheten verſetzt hatte, leiſe mit. Der Jeremias birgt den Keim zum Moſes des Juliusdenkmales in ſich und zu den Hauptſtatuen der Mediceergräber.

* * *

Jeder Prophet und jede Sibylle laden zum Verweilen ein und ſcheinen dem Betrachter ein Halt zuzurufen. Was kann es auch Lockenderes geben, als ſich in die unendliche Tiefe des Lebens und der Schönheit, die aus jeder einzelnen Geſtalt ſpricht, zu verlieren? Und dennoch giebt es etwas noch Herrlicheres und das iſt: der ſchöpferiſchen Kraft, die ſich nie genug thut, immer neue Offenbarungen bereit hält, immer wieder durch die Fülle und Fruchtbarkeit der Phantaſie überraſcht, zu folgen. Und ſo bietet auch die Sixtina das genuſsvolle Schauſpiel, daſs die Wirkung des einen Werkes ſtets noch durch die vergleichende Betrachtung des andern erhöht wird, daſs man in jedem Augenblicke glaubt, hier die Grenze der Begabung des Künſtlers erreicht zu haben und im nächſten doch wieder neue Seiten an ihm entdeckt, die feſtgeſteckten Grenzen doch wieder erweitern muſs. Die Bewunderung der charaktervollen Gröſse der Propheten und Sibyllen macht nicht blind für die dramatiſche Gewalt der Zwickelbilder in den vier Ecken des Gewölbes; höchſtens daſs man ſich eine bequemere Stellung, ſie zu betrachten, wünſchen möchte.

Das vom Künſtler angeſchlagene Thema: Von den Folgen des Sündenfalles und der Sündhaftigkeit des Menſchengeſchlechtes kann nur Chriſtus erlöſen; dieſe Erlöſung ahnen, auf ſie hoffen und harren bereits im alten Teſtamente weiſe Männer und kluge Frauen, lieſs eine Erweiterung zu. Durch den Schutz, welchen Jehova ſeinem Volke in den ſchwierigſten Lagen verliehen hat, iſt die Zuverſicht auf die Erlöſung geſtiegen. Und da der Raum zu einer ſolchen Vertiefung des Inhaltes vorhanden war, ſo malte Michelangelo in die Ecken der Wölbung vier rettende Thaten, welche das Volk Iſrael aus der gröſsten Gefahr befreien. Die Tödtung Goliath's ſchildert das erſte Bild. Der Rieſe liegt wehrlos, trotz allen Anſtrengungen unfähig, ſich zu erheben, auf dem Boden. David hat ſich breitſpurig über ſeinen Leib geſtellt und holt mit dem kurzen Schwerte aus, um dem Rieſen den Todesſtreich zu verſetzen.

Das zweite Bild, in drei Abtheilungen gegliedert, erzählt Judith's Heldenthat. In der linken Ecke ſchläft der Wächter, in der Abtheilung rechts liegt auf dem Ruhebette in letzten Zuckungen der Leichnam des Holofernes. Der eine Arm hängt bereits ſchlaff und leblos zur Erde, der andere hält aber noch krampfhaft die Lage feſt, die er im letzten Augenblicke des Bewuſstſeins eingenommen. Nach einer Waffe über ſeinem Kopfe hatte Holofernes greifen

wollen, als ihm Judith den tödtlichen Streich verſetzte. In der Mitte des Bildes, auf der Schwelle des offenen Gemaches ſteht Judith. Von einer unheimlichen Empfindung berührt, wirft ſie noch einen ſcheuen Blick nach dem Schauplatz der Blutthat und unterbricht für eine Secunde ihre Beſchäftigung, mit einem Tuche den Korb zu verhüllen, in welchem die Magd das blutige Haupt des Holofernes davonträgt. Daſs zwiſchen dieſer Gruppe und einer Frauengruppe auf einem geſchnittenen Steine, der unter dem Namen Siegelring Michelangelo's berühmt iſt und im Louvre bewahrt wird, der engſte Zuſammenhang waltet, daſs unfehlbar die eine Darſtellung von der andern entlehnt wurde, darüber kann kein Zweifel beſtehen. Der Gegenſtand der Gemme erſcheint zwar von dem Inhalt der Freske weit entfernt. Er ſchildert das Geburtsfeſt des Bacchus oder eine Weinleſe. Die eine Korbträgerin aber und die vor ihr ſtehende nach den Trauben im Korbe greifende Frau decken ſich mit Michelangelo's Judith und ihrer Magd in der Bewegung, der gegenſeitigen Stellung, der Gewandung ſo vollſtändig, daſs nothwendig das eine Bild nach dem Muſter des anderen gezeichnet ſein muſs. Welches aber war das Muſter? So lange man Michelangelo's Siegelring für ein antikes Werk ausgab, blieb nur für die Annahme Raum, daſs Michelangelo die in der That köſtliche Zeichnung der Gemme nachgeahmt habe. Die faſt ſklaviſche Abhängigkeit des ſonſt ſo ſpröden Meiſters mochte auffallen, immerhin ließs ſich an einem intereſſanten Beiſpiele der durchgreifende Einfluſs der Antike auf die Renaiſſancekunſt nachweiſen. Die Sachlage änderte ſich aber nicht wenig, ſeitdem man in dem Siegelringe Michelangelo's ein Werk des Cinquecento, eine Arbeit des Piermaria da Pescia erkannte, was zuerſt durch Murr im vorigen Jahrhundert geſchah, und die richtigen Folgerungen aus dieſer Entdeckung zu ziehen wagte. Iſt es wahrſcheinlich, daſs Michelangelo die Compoſition eines Zeitgenoſſen, den wir doch nur als Techniker preiſen können, genau wiedergab? Entſpricht es nicht vielmehr beſſer den gegebenen Verhältniſſen, wenn wir Piermaria da Pescia, der als Freund Michelangelo's geſchildert wird, als den Borger auffaſſen, der von Michelangelo einfach die beiden Figuren entlehnte? Zu denken giebt, daſs dieſelben auf der Gemme durch einen Baum von der Hauptgruppe getrennt, mit der letzteren in einem lockeren Zuſammenhange ſtehen. Vielleicht dankte der Gemmenſchneider die ganze Compoſition Michelangelo und hat dieſer den Schmuck ſeines Siegelringes ſelbſt entworfen.

Die beiden Eckbilder an der Altarſeite erzählen die Geſchichte von der ehernen Schlange und von Haman's Beſtrafung. In einen wirren Knäuel ſind die armen Opfer des Schlangenregens zuſammengedrängt worden. Mit der Kraft der Verzweiflung ſuchen ſie den Windungen und Biſſen der furchterlichen Feinde zu entgehen; convulſiviſch bewegen ſich die Leiber, Todesangſt verzerrt die Geſichter. Alle ſittliche Beſinnung iſt ihnen verloren gegangen, ſie treten auf einander, ſtoſsen und preſſen ſich und denken ausſchließlich nur an die eigene Rettung. Wie wohlthuend wirkt die Ruhe, der fromme Glaube und die zärtliche Theilnahme an dem Looſe des Nächſten bei der gegenüberſtehenden Gruppe, welche bei der ehernen Schlange das Heil ſucht und auch findet. Ohne Haſs, voll Zuverſicht nähern ſich Männer, Frauen und Kinder dem hochaufgerichteten Zeichen. Der Gatte ganz vorn unterſtutzt liebevoll ſein verwundetes Weib und

hilft ihr, Inbrunft und Hoffnung im Blicke, die gebiffene Hand zur ehernen Schlange empor zu heben. Das Knäblein aber im Hintergrunde auf den Schultern des Vaters, greift fröhlich und muthig nach dem Kopfe des Erzbildes.

Wenn die Schilderung des Wunders der ehernen Schlange vorzugsweife die plaftifche Phantafie Michelangelo's befriedigen mufste, der fich durch die wenige Jahre zuvor ausgegrabene Laokoongruppe in feiner Weife nicht beirren liefs, fo bot ihm das letzte Zwickelbild, Haman's Beftrafung, günftigften Anlafs, feine Meifterfchaft in der dramatifchen Dispofition einer Handlung zu bewähren. Wie bei dem Judithgemälde, fo beobachtet Michelangelo auch hier die Dreitheilung. In dem Gemache rechts ruht Ahasver, von Kämmerern umgeben. Einer derfelben hat ihm aus den Chroniken von Mardochai's Verdienften gelefen. Der König erhebt fich und winkt einem Diener, Mardochai, der auf der Schwelle des Gemaches fitzt, die gebührende Ehre zu erweifen. Das Alles ift in fo einfach grofsen Zügen gezeichnet, fo frei von allen kleinlichen Zufälligkeiten gehalten, fo glücklich in ein heroifches Zeitalter zurück verlegt, wie Ähnliches nur die höchfte und zugleich naivfte Poefie zu fchaffen vermochte. In dem Gemache links fehen wir, wie der König mit Haman zu dem Mahle kam, das die Königin Eſther zugerichtet hatte. Nur diefe drei Perfonen fitzen am Tifche, Ahasver im Hintergrunde, der Königin gegenüber Haman, der entfetzt zurückfährt, als Eſther auf ihn als den Feind ihres Lebens und ihres Volkes mit zorniger Geberde weift. Die gerechte Strafe ereilt ihn in der mittleren Abtheilung. Er ift an das Kreuz gefchlagen und leidet fichtlich mehr noch als Körperfchmerzen die bitterften Seelenqualen. Haman's Geftalt wurde fchon von den Zeitgenoffen des Kunftlers als ein Meifterwerk der Verkürzung gepriefen.

* * *

Die Bilder der Mitteldecke, die Darftellungen in den Gewölbe-Ecken, die Propheten und Sibyllen fchöpfen ihren Inhalt und haben ihre Wurzeln in den Erzählungen der Bibel und in Legenden. Sie befitzen ein ebenfo entfchiedenes hiftorifches Gepräge, wie andererfeits die Einzelgeftalten auf den Poftamenten, die Figuren am Aufsenrande der Gewölbekappen, die Kinderpaare neben den Propheten, die Träger der Infchrifttafeln unter ihnen ausfchliefslich nur auf decorative Geltung den Anfpruch erheben können. Sie leben von den formellen Reizen, welche ihnen der Künftler mit freigebigfter Hand verliehen hat. Sie danken feiner Phantafie ganz allein das Dafein, und wie fie vor jener niemals beftanden, fo können fie überhaupt aufserhalb derfelben gar nicht gedacht werden. Sie find der reine künftlerifche Schein, ohne den geringften ftofflichen Werth. Aufser der einen und der anderen Kategorie von Bildern und Geftalten fchuf aber Michelangelo in der Sixtina noch eine dritte, welche zwifchen jenen beiden gleichfam die Mitte hält. Die Gruppen in den Bogenfeldern (Lunetten) der Wand und jene in den dreieckigen Gewölbekappen werden als die Vorfahren Chrifti bezeichnet, und diefes nicht erft von modernen Schriftftellern. Schon Condivi und Vafari nennen als Gegenftand der Darftellung in diefen Räumen »die Genealogie, das heifst den Stammbaum des Heilands«. Dafs das im Anfange des Evan-

geliums Matthäi niedergelegte »Buch von der Geburt Chriſti«, die ſogenannte Wurzel Jeſſe, bei der Berathung des Bilderſchmueks mit bedacht wurde, ſteht unbedingt feſt. Abgeſehen davon, daſs das Herkommen da, wo die Propheten und Sibyllen geſchildert werden, auch die Vorführung der Ahnen Chriſti verlangte, ſehen wir in der That die Namen der letzteren über den Fenſtern in eingerahmte Tafeln eingeſchrieben. Der Stammbaum begann an der Altarwand, doch muſsten die Namen und Bilder in den beiden Lunetten hier ſpäter dem jüngſten Gerichte weichen. Seitdem fangt die Genealogie erſt an den beiden Langſeiten an, in der Weiſe geordnet, daſs keineswegs die Geſchlechterreihen die Wand entlang gehen und in der Nähe des Altares wieder abſchlieſsen, vielmehr die Gruppen in den einander gegenüberliegenden Bogenfeldern auf einander folgen. Die letzten Glieder des Stammbaumes, Mathan, Jakob und Joſeph, leſen wir an der ſchmalen Eingangsſeite. Verkörpern nun die Gruppen in den Lunetten und Gewölbekappen die auf den Tafeln eingezeichneten Namen, ſollten die letzteren eigentlich als Unterſchriften der Bilder gelten, die nur der gröſseren Bequemlichkeit wegen auf den Tafeln zuſammengeſchrieben wurden? Dagegen ſpricht ſchon das Ueberwiegen des Frauen- und Kinderelementes in den Bildgruppen, dann die unüberwindlichen Schwierigkeiten, die ſofort auftreten, ſobald man mit den Gruppen beſtimmte Namen verbinden will, vor allem aber die Thatſache, daſs die Gruppen in den Lunetten und ebenſo die Gruppen in den Dreiecksflächen der Stichkappen ſelbſtändige, ausſchlieſslich für ſich beſtehende Reihen bilden. Offenbar hat Michelangelo, als ihm der Auftrag wurde, die Vorfahren Chriſti in den Bilderkreis der Sixtina einzuführen, ſein Gewiſſen in der Weiſe beſchwichtigt, daſs er ihre Namen an hervorragender Stelle einſchrieb, da von den meiſten derſelben doch nichts anderes als der bloſse Lufthauch des Namens bekannt iſt, und über den dadurch frei gewordenen Raum in rein künſtleriſchem Intereſſe verfügte.

Wenn die Traditionen der kirchlichen Kunſt nach einer Ergänzung der Propheten und Sibyllen durch die Vorfahren Chriſti riefen, um den Geſtaltenkreis vollſtändig zu erhalten, welcher in der Vorgeſchichte der Erlöſung vorkommt, ſo heiſchte wieder der in der Renaiſſance bis zur feinſten Vollendung ausgebildete poetiſche Sinn, daſs alle angefchlagenen Stimmungen eine wirkſame Einleitung und einen beruhigenden Ausklang, alle hervorragenden Charaktere eine verwandte Umgebung, aus welcher ſie ſich entwickelt haben oder zu welcher ſie herabſteigen, empfangen. Michelangelo's Propheten und Sibyllen würden durch die Mächtigkeit ihrer Formen, die rückhaltloſe Gewalt ihrer Empfindung das Auge bedrücken, wenn dasſelbe nicht vorbereitet würde und ſtufenweiſe bis zu den im Ausdrucke ſo geſammelten und zugeſpitzten Schergeſtalten emporſtiege. Das iſt die Aufgabe der ſogenannten Vorfahren Chriſti in den Lunetten. In ihnen klingt die Stimmung an, welche dann in den Propheten und Sibyllen überwältigend durchbricht. Auch ſie harren und hoffen, erwarten und ahnen, ſind in dumpfen Schmerz verſunken oder erheben ſich zu leiſen Ahnungen der kommenden Ereigniſſe. Nur iſt Alles allgemeiner gehalten, von einem engeren Maſse umſchrieben. Aber auch dieſe Lunettenbilder erſcheinen noch individualiſirt, verglichen mit den Gruppen, welche die dreieckigen Gewölbekappen ſchmücken. Mit einer

einzigen Ausnahme verkörpern dieſelben das ſtille, ungebrochene Familiendaſein, dieſen feſten Grund alles Lebens, dieſe unvergängliche Wurzel alles Glückes und alles Guten im Menſchen. Eltern mit ihren Kindern lagern beinahe unbewegt, in ſtiller ruhiger Erwartung der Zukunft. Ihnen gilt die Rettung, ſie ſind der Gegenſtand der Erlöſung, welche die Propheten und Sibyllen bereits im Geiſte ſahen. Alle dieſe Gruppen und Figuren tragen zu dem majeſtatiſchen Geſammteindruck des Werkes nachhaltig bei, ſie helfen weſentlich, daſs ſich der groſse Bilderkreis der Decke vor unſeren Augen ſtufenweiſe aufbaue und in ſeinen Wirkungen allmählich aber dann um ſo ſicherer ſteigere. Darüber darf aber ihr Werth im Einzelnen nicht vergeſſen werden.

* * *

Die unerſchöpfliche Phantaſie Michelangelo's verſtand es hier auch innerhalb der engen, durch die Natur der Sache bedingten Grenzen, in Bewegungen, in Haltung und Ausdruck eine überraſchend groſse Mannigfaltigkeit zu erzielen. Das Oxforder Skizzenbuch giebt von der immer friſchen Geſtaltungskraft des Künſtlers den beſten Beweis. Nur zwei Regeln ſcheint er als bindende Schranken für ſich aufzuſtellen. Er leiht gern den gegenüberſitzenden Gruppen verwandte Züge und trägt im Fortgang der Schilderung hellere Stimmungstöne auf, womit es zuſammenhängen mag, daſs die Einzelgeſtalten allmählich von Gruppen abgelöſt werden. Den Anfang aber machte er an der Altarſeite. Dieſer zunächſt ſehen wir einen Mann mit läſſig herabhängenden Armen und gekreuzten Händen, der ſtarr in die Weite blickt und die tiefſte Stufe der Troſtloſigkeit verſinnlicht. Das Weib auf der linken Seite, welches das eine Bein auf einen Schemel geſtellt und mit vorgebeugtem Leibe in ein Buch blickt, und ihr Gegenbild in derſelben Lunette, der ſitzende Mann vor einem Leſepulte, der ſich zurücklehnt und über das Geleſene nachdenkt, führen ſchon beſſer in die Stimmung des Harrens und Erwartens ein, welche die Propheten und Sibyllen ſo energiſch vertreten.

Das zweite Lunettenpaar zeigt rechts einen alten bärtigen Pilger oder raſtenden Wanderer mit dem breitkrämpigen Hut im Nacken, auf einen Stock gelehnt und eine anmuthige junge Mutter mit ihrem Wickelkinde auf dem Schooſse. Dieſen Gruppen entſprechen links ein älterer Mann, der mit verſchränkten Armen geradeaus herausblickt, mit einer kleineren Frauengeſtalt zur Seite, welche eine Schale in der Hand hält und das Geſicht theilnehmend dem finſteren Gefährten zuwendet, und die alte Garnwinderin, eine köſtliche Figur aus dem Volke, die Michelangelo auch im Skizzenbuche (mit veränderter Stellung) verewigt hat.

Zwei Ruhende führt die folgende Abtheilung rechts an: einen Mann, im Schlafe ſo ſtark vorgebeugt, daſs der Kopf die Kniee, und der ſchlaff herabhängende Arm faſt die Erde berührt, und eine Frau, welche auf die Stuhllehne mit einem Arm leicht ſich aufſtützt und den Kopf ſanft zur Seite neigt, wieder eine von den ſeltenen Frauengeſtalten Michelangelo's, in welcher maſsvolle

Schönheit und gewinnende Anmuth verkörpert iſt. Der Anflug von Schwermuth verleiht dem Frauenbilde einen noch höheren Reiz. Dieſen Figuren gegenüber malte der Künſtler einen eifrig mit Schreiben beſchäftigten, in einen Mantel gehüllten mageren Mann und eine Frauengruppe, die am meiſten an eine Caritas erinnert. An der Mutter klettert ein Knabe von rückwärts empor; er hat ihren Rücken erklommen und will ſie umhalſen. Um ihn vor dem Falle zu bewahren, greift die Mutter mit dem Arme nach hinten und hält ihn feſt, indem ſie zugleich Oberkörper und Kopf ihm zuwendet. Mit dem andern Arm umfaſst ſie einen zweiten, ihr zur Seite ſtehenden, an ihr Knie ſich ſchmiegenden Knaben. Dem Schwunge der Linien, der Kühnheit der Bewegungen glaubt man die Freude Michelangelo's anzuſehen, wieder einmal ein Motiv zu behandeln, welches alle plaſtiſchen Künſte herausforderte. Er muſste ſich in die florentiner Jahre zurückverſetzt fühlen, in welchen er in die Madonnenbilder mit Hilfe plaſtiſcher Züge ein neues groſsartiges Leben brachte. Die nächſtfolgenden Lunettengruppen tragen einen verwandten Charakter.

In vornehm ruhiger Haltung, den einen Arm auf ein Kiſſen aufgeſtützt, mit der Rechten den Kopfſchleier uber der Bruſt zuſammenhaltend, ſitzt hier eine würdige römiſche Matrone. Sie hat den Blick in die Ferne gerichtet, vielleicht auf den Gegenſtand, auf welchen einer der beiden zur Seite ſtehenden Knaben mit dem Zeigefinger hinzeigt. Dieſen Geſtus verkörpert die andere Halbgruppe noch kräftiger. Der Knabe deutet eindringlich einen fernen Gegenſtand an, indem er ſein Geſicht dem Vater zuwendet, der mit geſpannter Aufmerkſamkeit der Richtung folgt und den Finger ſchon leiſe bewegt, um, ſobald er den Gegenſtand entdeckt hat, auf ihn zu weiſen.

Stillere Zuſtände ſchildern die Lunettenbilder der Gegenſeite. Eine Mutter hält ein kleines Kind auf ihrem Schooſse und ſchläfert es ein, während der gröſsere Knabe zu ihren Füſsen in der Wiege ruht. Auf dem andern Bilde ſehen wir wieder einen älteren Mann mit verhülltem Haupte und über dem Knie gekreuzten Armen in tiefes, trubes Nachdenken verſunken. In der vorletzten Lunette der rechten Langſeite wird als Grundton der Schilderung wieder das Hinausſchauen in die Ferne angeſchlagen. Nach rückwärts wendet ſich mit dem Geſicht der in ſeinen Mantel eng gehüllte Mann, welchen ſein Begleiter, ein kräftiger Knabe, ſo gutherzig anblickt; die Mutter kehrt, ihr Kind mit beiden Armen inbrunſtig an ihre Bruſt drückend, den Kopf nach aufsen.

Bei dem Gegenbilde auf der linken Seite möchte man glauben, daſs Michelangelo, was er ſonſt nicht that, die beiden Halbgruppen der Lunette in ein engeres Verhältniſs zu einander bringen wollte. Ueber die Schulter der Mutter hinweg ſtreckt das Kind den Arm aus. Gruſs und Zuruf ſcheint ihm das andere Kind zu bringen, das nackt zwiſchen den Knieen des Vaters ſteht, welcher gleichfalls den Kopf nach rückwärts wendet. Iſt es ein Irrthum, in der letzten Lunette rechts eine Mutter zu vermuthen, welche in ein Becken die Hand taucht, um ihr Kind zu waſchen, und ihr gegenüber eine nährende Mutter zu erblicken, die durch die Handbewegung ihr Kind zu beruhigen ſcheint? Es hätten dann Scenen des innerſten Familienlebens, das ſich immer gleich bleibt, in der Abſicht des Künſtlers gelegen. Um ſo ſtärker drückt er in den beiden männlichen

Figuren auf der andern Bogenhälfte und in den Lunettenbildern über dem Eingange das reſignirte Harren und ſtille Erwarten aus.

* * *

Die Beſchreibung der Lunettenbilder kann natürlich nur das grob materielle Gerüſte, deſſen ſich der Künſtler bei dem Aufbau ſeiner Gedanken bediente, verſinnlichen. Sie läſst ihre reiche Schönheit nicht einmal leiſe ahnen. Michelangelo's Worte ſind die Linien, ſeine Sätze die Formen ſeiner Geſtalten. Wer ſeine Sprache verſtehen will, muſs ſeine Bilder ſehen und immer und immer zu ihrer Betrachtung zurückkehren. Vollends unzulänglich erweiſt ſich die Beſchreibung des Vorganges bei ſolchen Bildern, welche nur durch den ſchöpferiſchen Formenſinn des Künſtlers in das Leben gerufen ſind, einem Ereigniſſe oder einem Zuſtande immer andere und immer neue formelle Seiten abgewinnend. Sie ſind mit den muſicaliſchen Variationen über ein Thema zu vergleichen und empfangen wie dieſe ihren Werth durch die vollendete Führung. Solchen Variationen müſſen ſchon die Bilder in den dreieckigen Gewölbekappen angereiht werden. Ihr Inhalt iſt eintönig, immer und immer wieder tritt die Schilderung der Trauer, des entſagungsvollen Zuwartens und Harrens auf; obſchon aber derſelbe Gegenſtand achtmal wiederkehrt, wiederholt ſich niemals die Behandlung, treffen immer neue feſſelnde Züge das Auge.

Die Betrachtung beginnt am beſten wieder an der Altarſeite, da ſich von dieſer gegen den Eingang zu eine leiſe Steigerung der Scenen bemerkbar macht. In tiefſten Gram verſunken, das Antlitz im Schmerze erſtarrt, gleichſam in das Leere blickend, erſcheint die Hauptfigur der erſten Gruppe (zwiſchen der libyſchen Sibylle und Daniel). Ohne Mantel, im engarmeligen Gewande, das Haar kurz verſchnitten ſitzt die Frau mit gekreuzten Beinen, den Kopf auf die Rechte geſtützt. Sie nimmt ſo vollkommen die Aufmerkſamkeit in Anſpruch, daſs die beiden anderen Figuren, ein älterer Mann und ein nacktes Kind, ganz zurückgedrängt werden. Dieſelbe Stimmung, in das Tragiſche gewendet, vertritt die nächſte Gruppe zwiſchen Daniel und der cumäiſchen Sibylle. Eine Spinnerin mit zwei reizenden Kindern füllen den Raum aus. Die Mutter hat aber die Luſt zur Arbeit und die Freude an den Kindern verloren. Die Spindel ruht in ihrem Schooſse, ſie ſelbſt läſst die Arme ſinken und beugt das Haupt, bis es beinahe die Kniee berührt. Eng ſchmiegen ſich die beiden Kinder an die Mutter, zärtlich ſchmeichelt ihr das vordere Knablein, während das andere Kind, deſſen Kopf über die Schulter der Mutter hervorguckt, ſich ängſtlich an ſie drängt. Vergeblich iſt aller Zuſpruch und alle Zärtlichkeit. Die Mutter bleibt ſtumm und hat nur noch die Kraft, ihrem Schmerze nachzuhängen.

Eine ruhigere Situation ſchildert die dritte Gruppe. Die Mutter im Vordergrunde quer gelagert, prächtig in ihrer vornehmen ruhigen Haltung, mit einem ſcharfgeſchnittenen Profilkopf, blickt erwartungsvoll in die Ferne, ihr zur Seite ſitzt der Gatte, kahlköpfig und bärtig, an welchen ſich das nackte Kind liebevoll anlehnt. Die letzte Gruppe der linken Seite zeigt das Haupt der Familie,

eine kräftige derbe Figur aus dem Volke, in tiefem Schlummer gelagert, während das Weib ihr Kind liebkoft und es in ihren Armen feithält.

Dumpfe Trauer, ftille Erwartung, ein ruhiges Familiendafein drücken auch die Gruppen der rechten Langfeite aus. Dicht aneinander gedrängt fitzt das Elternpaar, durch Kopftypus und Kleidung als Orientalen bezeichnet, zwifchen ihnen fteht, leicht an der Mutter fich anlehnend, das Kind. Nur diefes letztere, feinem Alter gemäfs, offenbart eine harmlofe Stimmung, Mutter und Vater dagegen erfcheinen, wie die gefenkten Köpfe andeuten, in Schmerz und Gram befangen. Diefelbe Empfindung fpricht auch aus der nächften Gruppe. Vorgebeugt fitzt die Mutter, mit dem Ausdruck banger Erwartung im Antlitz. Sie hat den einen Arm auf das Knie aufgeftutzt und das Kinn in die hohle Hand gelegt, mit dem anderen Arme hält fie ihr Kind umfafst, ohne aber demfelben fonft noch befondere Aufmerkfamkeit zu fchenken. Das zweite Kind wird mit dem Kopfe hinter ihrer Schulter fichtbar.

Noch reicher entwickelt, breiter angelegt erfcheinen die folgenden Gruppen. In dem unmittelbar benachbarten Felde hat fich das Kind in den Schoofs der knieenden Mutter geflüchtet und fchlummert hier fanft. Etwas tiefer im Hintergrunde fitzt der Vater, ein Kind in den Armen und wendet den Kopf theilnehmend dem Weibe zu. Die letzte Gruppe endlich zeigt gleichfalls das Kind, im Genuffe friedlich glücklichen Schlummers im Schoofse der Mutter. Diefe aber, im fcharfen Profile gefehen, enthüllt in ihren Zügen nur herben, bis zur Wildheit gefteigerten Schmerz und auch in dem halbnackten Mann ihr zur Seite prägt fich tiefer Kummer und die höchfte Hilfsbedürftigkeit aus. Am ftarkften von allen Geftalten ruft diefe Figur nach Rettung und Erlöfung und fchliefst fich auf diefe Art unmittelbar und ungezwungen an die Propheten und Sibyllen an, welche die Hoffnung und Erwartung der Erlöfung ausfprechen.

Die »Vorfahren Chrifti« bilden in einer Beziehung die fchönfte Ergänzung der Propheten- und Sibyllengeftalten. Die Stimmung der letzteren hallt in ihnen nach, die maffigen Charaktere löfen und verziehen fich allmählich. Nach der anderen Richtung aber vollführen diefelben Vorfahren Chrifti den Uebergang zu den rein decorativen Figuren der Decke. Die in den dreieckigen Gewölbekappen vorkommenden Bilder find fo componirt, dafs fie fich ftets von einem Dreiecke umfchreiben laffen. Noch kunftreicher wird in den Lunettenbildern die unmittelbare Verbindung zwifchen der figürlichen Darftellung und dem räumlichen Grunde gefchaffen. Die Curve, welche der halbkreisförmige Fenfterbogen bildet, giebt die Bafis für den Sitz der einzelnen Figuren ab. Diefe felbft find dann auch in freier Weife ftets fo angeordnet, dafs fie den Raum der Lunetten ebenmäfsig füllen und den Eindruck machen, als wären fie nur aus Rückficht auf die architektonifchen Linien fo gezeichnet worden. Sie erfcheinen als die reichfte Belebung des Raumes, offenbaren damit ihre decorative Natur.

* * *

Den letzten äufserften Ring des Bilderkreifes in der Sixtina bilden die rein decorativen Figuren. Unter ihnen feffeln die fitzenden nackten Geftalten auf

den Poſtamenten zu beiden Seiten der Mittelfelder durch die Fülle der Charakteriſtik und die Formenſchönheit unſere beſondere Aufmerkſamkeit. Ihre materielle Function iſt einfachſter Natur. Sie ſind zu zwei einander zugeſellt und halten mit Bändern oder Schnüren zwiſchen ſich mächtige Bronzemedaillons, auf welchen, jetzt nicht mehr ganz deutlich, (bibliſche?) Vorgänge abgebildet waren. Doch nehmen ſie dieſe Aufgabe nicht ernſt. Alle ſtrotzen von jugendlicher Kraft, und dieſe Lebensfülle, die überzuſchäumen droht, die Bewegung der ſtolzen Glieder zum Genuſs erhebt, auszudrücken und zu verkörpern, erſcheint als ihr weſentlichſter Zweck. Gleich die beiden erſten Paare, welche die Schöpfung des Lichtes einrahmen, tragen ſie nicht wahre Prachtkörper zur Schau, ſpricht nicht aus ihnen der helle Jubel urwüchſigen Daſeins? Die Bewegung jeder einzelnen Geſtalt iſt rhythmiſch empfunden, die Stellungen der zuſammengehörigen Figuren werden durch anmuthigen Contraſt gehoben.

Hier hat im Uebermuth des Lebensgenuſſes der eine Jüngling ein Bein unterſchlagen, einen Arm um den Kopf gelegt und ſtreckt ſo den Körper behaglich aus. Der ihm gegenüberſitzt, neigt den Oberleib nach vorn und wendet das Geſicht rückwärts. Ganz andere, theilweiſe entgegengeſetzte Muskeln werden in das Spiel gebracht. Dort (auf der andern Seite) hält der Eine die Beine auseinander und greift mit einem Arme nach rückwärts, ſein Gegenmann ſchiebt das eine Bein unter das andere und läſst die Arme in zuwartender Stellung ſinken — nebenbei geſagt eine der ſchönſten, vielfach an den Adam erinnernde Figur der ganzen Reihe.

Von nahezu bacchantiſcher Fröhlichkeit ergriffen ſtellt ſich im nächſten Felde die eine Figur dar. Sie hat die Beine gekreuzt, beide Arme erhoben, den Mund zu einem luſtigen Aufſchrei geöffnet; der andere Jüngling erſcheint in der Bewegung der Arme und Beine ſcharf contraſtirend. Das eine Bein iſt angezogen und unter den Leib geſchoben, ein Arm auf den Rücken gelegt, die gewaltigen Augen dem Beſchauer zugekehrt. Rücken- und Vorderanſicht bieten die Figuren der Gegenſeite, dabei lehnt ſich die eine gemächlich zurück, die andere, ausnahmsweiſe mit verhülltem Kopfe und wehender Draperie, hat die Glieder mehr geſpannt und ſchüttet aus einem Füllhorn Schätze aus. Die folgenden zwei Paare (über der cumäiſchen Sibylle und Ezechiel, rücken einander in der Haltung etwas näher. Die Lage der Beine iſt ähnlich, der Gegenſatz vorzugsweiſe in der Wendung des Oberkörpers und des Kopfes, der hier im hellen Lichte, dort beſchattet erſcheint, ausgedrückt. Oder während die eine Figur den Arm rückwärts wendet, hebt ihn die andere in die Höhe und faſst mit der Hand in das Haar.

Aehnliches gilt von den vier Geſtalten, welche das Opfer Noah's einrahmen. Das eine Paar hat ein ſchweres Füllhorn, einem Fruchtkranze gleich, auf die Schultern geladen, fühlt ſich dadurch beſchwert und beugt den Oberleib. Nur in der Haltung der Arme, in der Wendung und im Ausdruck der Köpfe bemerkt man die verſchiedene Individualität. Das Geſicht des Einen wird durch den vorgehaltenen Arm theilweiſe verdeckt, der mit einer Binde geſchmückte Kopf des Anderen iſt wie mit ſpöttiſchem Lachen auf den Genoſſen gerichtet. Die Figuren der Gegenſeite gewinnen ihr beſonderes Leben ebenfalls nur durch den

Wechſel in der Bewegung des Oberleibes und Kopfes. Der Profilſtellung des einen Kopfes entſpricht eine Wendung mehr nach vorn und oben bei dem andern. Die Figur, welche den Kopf im Profile zeigt, bietet vom Oberleib die Frontanſicht und umgekehrt: mit der Vollanſicht des Kopfes iſt bei der andern Geſtalt eine Profilſtellung des Oberleibes verbunden.

Michelangelo hob bereits in den letzten Gruppen den Contraſt zwiſchen ihren Gliedern minder ſcharf hervor und betonte weniger die beſondere Individualität der einzelnen Figuren. Die zwei Gruppen, welche dieſe ganze Geſtaltenreihe abſchlieſsen, beſtätigen nur dieſe Beobachtung. Die eine Figur iſt zwar verſchwunden, überputzt worden; doch ſind noch die zuſammengehörigen Geſtalten über Joel übrig. Dieſe fallen nun in der That beinahe vollkommen zuſammen und unterſcheiden ſich faſt nur noch durch den leiſen Wechſel in der Kopfbewegung. Es wäre unbillig und vorlaut, dieſen Umſtand auf die allmäliche Ermattung und Abſtumpfung der Phantaſie Michelangelo's zurückführen zu wollen. Wir wiſſen ja nicht einmal, welche Figuren zuerſt, welche zuletzt von ihm gemalt worden ſind. Auch erſcheint es ebenſo gut möglich, daſs der Künſtler im Verlaufe des Werkes dem Drange ſeiner Natur nachgab und eine gröſsere Tiefe und mannigfaltigeren Reichthum der Empfindung den Geſtalten einhauchte, wie daſs er, der Stellung dieſer Figuren an der Decke ſpäter ſchärfer bewuſst, ſie mit der architektoniſchen Umgebung enger verband. Eintönig hat er ſie aber niemals gebildet.

Die hier beobachtete Ordnung der Schilderung entſpricht nicht nothwendig dem zeitlichen Fortgang der Arbeit, ſie bietet aber dem Betrachtenden den Vortheil, daſs ſie ungezwungen zu den noch übrigen, rein decorativen Geſtalten überleitet. Dieſe finden ſich in den dreieckigen Flächen über den Gewölbekappen, dann, wie bereits erwähnt, paarweis verbunden als Stütze der Poſtamente und endlich zu unterſt als Träger der Inſchrifttafeln. Auf dem äuſseren Rande der Gewölbekappe, deren Scheitel durch einen Stierkopf geſchmückt iſt, ſitzen je zwei bronzefarbige Männer. Sie halten Fruchtſchnüre in den Händen, welche von den Stierhörnern ausgehen oder ſtützen und ſtemmen ſich gegen den Bogen an, erſcheinen bald ruhend, bald in lebendigſter Bewegung, als hätten ſie Antheil an den Kräften, welche die Gewölbeſpannung tragen. Die zu einem Felde gehörigen Figuren ſind identiſch gezeichnet, ſie wechſeln aber in Stellung und Geberde in jedem einzelnen Felde, ſo daſs dem plaſtiſchen Geſtaltungsſinne der reichſte Raum offen blieb. Michelangelo ſchuf zwölf Gruppen, in welchen die prachtvollſten Lagen verkörpert werden. Sie neigen alle zum Mächtigen und Gewaltigen, während die Kinderpaare unter den Poſtamenten und die in natürlichen Farben gemalten Knabenfiguren unter den Propheten einen ruhigen, faſt heiteren Zug verrathen. Auch hier iſt jede Wiederholung vermieden, in die verſchiedenen Gruppen und Geſtalten ein immer neuer Wechſel gebracht. Die Kinderpaare ſtrecken die Arme in die Höhe, ſtehen wie Karyatiden gradaus, kehren ſich die Leiber zu, treiben Spiel und unſchuldige Neckerei mit einander. Die Knaben ganz unten in den Zwickeln ſind bald nackt, bald bekleidet, ernſt oder fröhlich, ſtill haltend oder unruhig bewegt.

Es mag ſein, daſs mancher Beſucher der Sixtiniſchen Kapelle ermüdet, ehe

er, uberdiefs in unbequemfter Lage, mit der Betrachtung des ganzen Bilderkreifes zu Ende kommt. Das fteht aber im Angeficht diefer Bilder feft, dafs Michelangelo's Phantafie bis zum letzten Pinfelftrich ihre frifche Urfprünglichkeit bewahrt hat und Grenzen ihrer fchöpferifchen Kraft kaum noch nachgewiefen werden können. Als Michelangelo die Deckenbilder in der Sixtina entwarf, hatte er den Höhepunkt feiner Kunft erreicht, in ihnen den innerften Kern feiner Natur, der nicht wieder verhüllt wurde, blofsgelegt. Der Eindruck, den Goethe empfand, nachdem er die Sixtina befucht, war der Art, dafs ihm nicht einmal die Natur auf Michelangelo fchmeckte, da er fie doch nicht mit fo grofsen Augen wie diefer anfehen konnte. Die grofsen Augen — darin liegt Michelangelo's Zauber.

Gruppe von einem Zwickelfelde der Sixtinifchen Kapelle.

VI.

Raffael in Rom unter Julius II.

Die gangbare Tradition weckt den Schein, als wäre Michelangelo zu der Zeit, da Raffael zuerſt die Schwelle des Vaticans überſchritt, längſt in Rom eingebürgert geweſen. Rechnet man aber die vielen Monate ab, die Michelangelo in den Steinbrüchen von Carrara zugebracht, und ferner den langen Aufenthalt in Bologna, ſo findet man, daſs beide Meiſter ihre Thätigkeit beinahe gleichzeitig in Rom begannen. Michelangelo ſtand bereits mehrere Jahre in den Dienſten des Papſtes, ebenſo lange kannte er auch die beiden groſsen Aufgaben, welche ihm der Papſt geſtellt hatte. Schwerlich aber war er mit ſeinen Arbeiten in der Sixtina gegen Raffael's früheſtes Werk im Vatican bedeutend im Vorſprung. Damit ſind alle Atelieranekdoten über die Rivalität zwiſchen Michelangelo und Raffael abgefertigt, insbeſondere die Fabel beſeitigt, als ob erſt das Wohlgefallen des Papſtes an den vaticaniſchen Gemälden Raffael's den Entſchluſs, auch die Decke der Sixtina ausmalen zu laſſen, geweckt, oder als ob Michelangelo ſeine Weigerung mit dem Hinweis auf den viel geübteren Raffael begründet hätte. Wie kam Raffael nach Rom? Die Antwort muſs zunächſt bei Vaſari geſucht werden. Der Aretiner ſpricht zu wiederholten Malen von den Anfängen Raffael's in Rom. Wenn er es nur gelegentlich und nebenbei in den Biographien anderer Künſtler thut, dann freilich hören wir ihm miſstrauiſch zu. Als echter Pragmatiker unterordnet er gern die Staffage ſchlechthin dem Effecte der Hauptfiguren und färbt alle Nebenumſtände, wie es für ſeine Zwecke gerade paſſend erſcheint, und nicht wie jene ſich in der Wirklichkeit darſtellen. In der Biographie, wo Raffael ſelbſt den Hauptheld ſpielt, fallen aber dieſe Verſuchungen, von der genauen Wahrheit abzuweichen, fort. Und wenn er hier wie dort, ſo oft er auf den Anlaſs der Berufung Raffael's nach Rom zu ſprechen kommt, in einem weſentlichen Punkte ſich treu bleibt, ſo mindert das nicht ſeine Glaubwürdigkeit.

Als Anlaſs der Berufung Raffael's aber giebt Vaſari Folgendes an: »Bramante von Urbino, der in den Dienſten Julius' II. ſtand und mit Raffael entfernt verwandt und ſein Landsmann war, ſchrieb ihm, er hätte ſeinetwegen mit dem Papſte verhandelt, der einige Zimmer habe neu herrichten laſſen, in welchen er ſeine Stärke in der Kunſt zeigen könne«. Vaſari's Worte finden von anderer Seite vollkommene Beſtätigung. Es ſteht feſt, daſs ſich um Bramante ein Künſtlerkreis in Rom geſammelt hatte, und daſs Bramante Einfluſs und Anſehen genug beſaſs, um

Künſtler zur Wanderung nach Rom zu beſtimmen. Auf Temanza's Zeugniſs im Leben Jacopo Sanſovino's zwar kann man kein Gewicht legen. Er wiederholt nur Vaſari's Erzählung: Sanſovino erhielt auf Bramante's Verwendung eine Wohnung in der Leonina im Palaſt des Cardinals von San Clemente, Domenico della Rovere, wo auch Perugino Quartier hatte, und verkehrte fleiſsig mit Luca Signorelli, Bramantino, Pinturicchio und Ceſare Ceſariano. Unabhängig von Vaſari ſchildert aber ein Schüler Perugino's, Giambattiſta Caporale, die freundſchaftlichen Zuſammenkünfte bei Bramante, an welchen Perugino, Luca Signorelli und Pinturicchio theilnahmen. Für die andere dem Bramante von Vaſari in den Mund gelegte Behauptung, der Papſt laſſe (im Vatican) einige Zimmer herrichten, in welchen Raffael ſeine Kunſt zeigen könne, tritt Francesco Albertini als Bürge ein. In deſſen Mirabilien, 1509 geſchrieben, heiſst es in dem Kapitel von den päpſtlichen Paläſten: »Da giebt es ferner (im Vaticaniſchen Palaſte Gemächer und Kammern mit mannigfachen Bildern von vortrefflichen Malern im Wetteifer geſchmückt und in dieſem Jahre wieder hergeſtellt.« Wer waren die vortrefflichen Maler, in deren Kreis Raffael, damals noch ſo unberühmt, daſs Albertini ſeinen Namen nicht kennt, niemals nennt, eintreten ſollte? Vaſari giebt auch darüber Kunde. »Raffael, erzählt er, fand bei ſeiner Ankunft in Rom, daſs ein groſser Theil der Zimmer im Palaſte bereits gemalt war, in anderen noch Maler arbeiteten, und zwar hatte Piero della Francesca in einem Zimmer ein Gemälde vollendet und Luca da Cortona eine Wandfeite ziemlich fertig, Don Pietro (Bartolommeo) della Gatta, Abt von San Clemente in Arezzo einiges begonnen, und ebenſo hatte Bramantino von Mailand viele Figuren daſelbſt gemalt, überwiegend Portraits, welche für ganz vorzügliche gehalten werden.« Vaſari bezeichnet die Zimmer im Vatican nicht näher, läſst uns alſo im Zweifel, ob er ausſchlieſslich die Gemächer meint, in welchen ſodann Raffael ſeine ſchöpferiſche Thätigkeit entfaltete. Und auch über den Zeitpunkt, wann alle dieſe Maler im Vatican malten, äuſsert er ſich nicht genau. Wahrſcheinlich ſind gar verſchiedene Gemächer gemeint, gewiſs haben nicht alle namhaft gemachten Meiſter gleichzeitig, am wenigſten alle zuſammen bei Raffael's Ankunft in Rom hier gewirkt. Das iſt für die im fünfzehnten Jahrhundert verſtorbenen Piero della Francesca und Bartolommeo della Gatta ſelbſtverſtändlich ganz unmöglich geweſen, und auch in Bezug auf Luca Signorelli ergeben ſich einige Zweifel, da dieſer im Auguſt 1508 noch in Cortona ſich aufhielt, im Januar 1509 bereits wieder in Siena weilte. Zum Glücke gibt es noch einen andern Weg, die unmittelbaren Vorgänger Raffael's in den vaticaniſchen Stanzen zu erfahren. Raffael liefs, als ihm das groſse Werk übertragen wurde, aus Pietät einzelne Proben ihrer Leiſtungen beſtehen. Er ſchonte die Deckenbilder oder doch wenigſtens die Eintheilung und den Schmuck der kleinen Felder, welche dieſe an den Decken angeordnet hatten. So lernen wir Raffael's Lehrer Pietro Perugino, den Sienenſer Bazzi, genannt Sodoma, und einen dritten Meiſter, der irrthümlich für den alten Bramantino von Mailand gehalten wurde, in Wahrheit aber dem 16. Jahrhundert und der umbro-ſieneſiſchen Schule angehört, als die Künſtler kennen, welche unmittelbar vor Raffael mit der Ausmalung der Stanzen betraut waren, und denen er ſich zunächſt anſchloſs.

Dieſer ganze Hergang der Sache iſt natürlich und einfach genug. Weit ent-

fernt, dafs Raffael's Eintritt in den römifchen Kunftkreis befremden könnte oder einer rechtfertigenden Erklärung bedürfte, möchte vielmehr fein Wegbleiben aus demfelben räthfelhaft erfcheinen und zu mannigfachem Grübeln auffordern. In Florenz und Perugia hatte er bisher feine Hauptkundfchaft gefunden. Das hörte in Folge der Kriegsftürme, die uber Ober- und Mittelitalien zogen und den Beftand fo mancher alten Herrfchaften in Frage ftellten, jetzt auf. Von mehreren Künftlern erfahren wir in diefen Jahren, dafs fie zum Wanderftabe greifen mufsten und nur mit Mühe lohnende Befchäftigung fanden. Raffael war nicht verwöhnt worden. Eine einzige gröfsere Frescoarbeit war ihm bisher übertragen worden, ein einziges umfangreiches Staffeleibild hatte er in der letzten Zeit vollendet. Dafs er Arbeit fuchte, lehrt fein Brief an den Oheim Ciarla, im April 1508 gefchrieben. Nun hatte fich für alle ftrebenden Kunftler in Rom eine glänzende Ausficht eröffnet. Grofsartige Bauten waren begonnen, für eine Prachtftrafse, von den glänzendften Paläften eingefäumt, lagen Pläne vor. Dem Beifpiele des bauluftigen Papftes folgten Cardinäle, römifche Grofse, reichgewordene Burger. Der Gräberluxus lockte die Thätigkeit der Bildhauer, welche überdies durch die aufgefundenen und im Vatican aufgeftellten antiken Sculpturen fich unwiderftehlich nach Rom gezogen fühlten. Vollends den Malern Toscana's und Umbriens war Rom feit den Tagen Sixtus' IV. eine freundliche Heimath geworden. Noch glänzendere Zeiten ftanden bevor. Wenn felbft aus dem fernen Venedig Sebaftian del Piombo von dem Rufe Roms angezogen herüberwanderte, wie hätte von allen ftrebfamen fchaffensdurftigen Künftlern Raffael allein fich fpröde verhalten und gleichgiltig zurückbleiben follen? Stand er auch nicht in fo nahen Beziehungen zu Bramante, wie Vafari glauben machen will, fo war er ihm doch gewifs durch Perugino, der in Bramante's Haufe verkehrte, empfohlen. Vielleicht hat fogar Perugino felbft die Aufmerkfamkeit auf feinen jugendlichen Schüler gelenkt. Raffael trat alfo in keinen fremden Kreis ein, als er fich den im Vatican befchäftigten Künftlern anfchlofs.

Ueber den Zeitpunkt, wann diefes gefchah, find wir wenigftens ungefähr unterrichtet. Raffael befand fich vor dem 5. September 1508 in Rom. An diefem Tage fchrieb er an den Maler und Goldfchmied Francesco Francia in Bologna einen Brief aus Rom, deffen Hauptftellen auch aus andern Gründen mitgetheilt zu werden verdienen:

«Soeben empfange ich durch Bazzotto Euer Bildnifs, wohlerhalten und unbefchädigt, wofür ich Euch meinen beften Dank fage. Es ift fehr fchön und fo lebendig, dafs ich mich manchmal täufche und glaube vor Euch in Perfon zu ftehen und Eure Worte zu vernehmen. Ich bitte um Nachficht und für den Auffchub der Sendung meines Portraits um Verzeihung. Ich konnte es wegen meiner wichtigen und unabläfsigen Befchäftigungen bis jetzt noch nicht eigenhandig malen, wie unfere Verabredung lautete. Zwar hätte ich es von einem meiner Gehilfen (da qualche mio giovane) gemacht und von mir übergangen fchicken können. Allein das ziemt fich nicht, oder vielmehr es würde fich ziemen, um zu zeigen, dafs ich nicht das Eurige zu erreichen vermag. Habt daher, ich bitte Euch, Nachficht mit mir, denn Ihr werdet auch fchon manchmal erfahren haben, was es heifst, feiner Freiheit beraubt zu fein und im Herrendienfte zu leben u. f. w.»

Wir erfahren aus dieſem Briefe nicht allein das befreundete Verhältnifs, in welchem Raffael zu dem Bologneſer, von Michelangelo bekanntlich über die Achſel angeſehenen Maler ſtand, ſondern gewinnen durch denſelben auch Einblick in das Leben Raffael's in Rom. Er iſt Verpflichtungen eingegangen, welche ſeine ganze Zeit und Kraft in Anſpruch nehmen und ihn verhindern, ſein Portrait eigenhändig zu malen. Dieſe Schilderung ſetzt die Uebernahme einer grofsen, langwierigen Arbeit voraus. Denn wenn es ſich nur um einzelne Staffeleibilder, etwa Madonnendarſtellungen gehandelt hätte, müfste man Raffael einer argen Uebertreibung zeihen. Raffael befafs weiter nach Ausſage des Briefes Gehilfen, die an ſeiner Seite thätig waren. Gewifs darf man nicht an eine Werkſtätte denken, in welcher Tafelbilder auf Beſtellung oder auf gut Glück verfertigt wurden. Aus welchem Grunde hatte dann Raffael bei ſeinem Weggange von Florenz mehrere Gemälde unvollendet zurückgelaſſen und die Hilfe befreundeter aber ſelbſtändiger Künſtler, wie die Ridolfo Ghirlandajo's, angerufen? Geradeſo, wie Michelangelo im Mai 1508, ſobald er die Fresken in der Sixtina in Angriff nahm, einige «garzoni» aus Florenz herbeiholte, blickte auch Raffael, als ihm die Wandgemälde in den vaticaniſchen Stanzen übertragen wurden, nach dem Beiſtande von Malern aus, welchen er untergeordnete Theile der Arbeit zur Ausführung anvertrauen konnte. Das ſteht alſo durch das Zeugnifs des an Francia gerichteten Briefes feſt, dafs Raffael im Herbſt 1508 bereits vollkommen in Rom eingebürgert und vollauf mit Arbeiten für den Papſt, zunächſt mit der Ausmalung der Stanzen beſchäftigt war. Nicht jeder Strich und jede Linie, das darf man wohl behaupten, war ausſchliefslich dem einen Werke gewidmet. Schon die natürliche Oeconomie der Kraft verlangte Wechſel der Arbeit. Es bilden aber die vaticaniſchen Stanzen den Markſtein in Raffael's Entwickelung, in ihnen allein offenbart ſich der Umſchwung, welchen die Ueberſiedelung nach Rom herbeiführte, in ſeiner ganzen Gröfse. Mit ihrer Schilderung mufs daher die hiſtoriſche Erzählung beginnen.

* * *

Nächſt der Sixtiniſchen Kapelle bilden die Stanzen im Vatican das Hauptziel aller Rompilger, welche ſich zum Cultus der Kunſt bekennen. Im zweiten Stockwerke des älteren, von Nicolaus V. erbauten Theiles des vaticaniſchen Palaſtes befinden ſich drei gewölbte Zimmer mäfsigen Umfanges, welche mit dem anſtofsenden gröfseren Saale zuſammen gegenwärtig den Namen Stanzen tragen, obſchon dieſe Bezeichnung in Wahrheit eigentlich nur den drei kleineren Kammern zukommt. Zu den Wohnräumen des Papſtes gehörig, wenn auch durch ihren reichen Kunſtſchmuck vom gemeinen Werktagsgebrauche ausgeſchloſſen, ſind die Stanzen oder Kammern niemals in dem gleichen Maafse zugänglich geweſen, wie Kirchen und Kapellen. Dafs an ein Kunſtwerk die ganze gebildete Welt gleichſam ein natürliches Anrecht beſitze, und jenes der Oeffentlichkeit nicht vorenthalten werden dürfe, von dieſem Geſetze wufste die Renaiſſanceperiode nichts. Sie brauchte auch nichts davon zu wiſſen. Denn die Fülle der Kunſtſchätze war ſo unerſchöpflich, dafs mit ihrem Verbrauche nicht gekargt zu werden brauchte,

dieſelben auch dem privaten Genuſſe ſich überaus zahlreich darboten. Ueberdies beſtand aber zwiſchen öffentlichem und privatem Leben keine ſo ſchroffe Trennung wie in ſpäteren Jahrhunderten. Noch eine andere uns geläufige Scheidung wurde damals nicht ſtreng durchgeführt. Was wir als monumentale Kunſt preiſen und als Selbſtzweck auffaſſen, das diente damals oft nur zur Decoration und muſste ſich äuſseren, nach unſeren heutigen Begriffen oft nahezu unwürdigen Bedingungen fügen. Aber gerade dieſe Thatſache erſcheint am beſten geeignet, die ganz einzige Kunſtblüthe der Renaiſſanceperiode in ein helles Licht zu ſtellen. Nicht allein, daſs die Kunſt einen weſentlichen Beſtandtheil der Lebensluſt aller Gebildeten ausmachte und in die weiteſten Kreiſe und ſelbſt in tiefere Schichten der Geſellſchaft drang, ſo war ſelbſt für untergeordnete Zwecke das Beſte eben nur gut genug. Auch nachdem Raffael mit ſeinem Ruhme ganz Italien erfüllt hatte, wurde von ſeinen Arbeiten in den Prunkgemächern der Päpſte nur geringes Aufheben gemacht. Selbſt ſeine beiden älteſten Biographen, Paolo Giovio und Giorgio Vaſari, können nicht von dem Vorwurfe freigeſprochen werden, daſs ſie die Bilder nur flüchtig betrachtet und ungenau beſchrieben haben. Lange Zeit wurde die Kenntniſs derſelben vorwiegend durch Kupferſtiche vermittelt, welche nicht immer mit den ausgeführten Gemälden übereinſtimmen. Die groſse Maſſe des vollendet Schönen lieſs das Einzelne zurücktreten, der unmittelbare Kunſtgenuſs drängte die genaue kritiſche Zerlegung und Auseinanderſetzung zur Seite. Wir Nachgeborenen können uns dieſer letzteren Pflicht nicht entziehen, zumal die Verſäumniſſe der Zeitgenoſſen, genau zu beſchreiben und zu berichten, manche Unklarheit hervorgerufen haben.

Als Raffael das Werk im Vatican in Angriff nahm, fanden ſich bereits in allen drei Stanzen Anfänge des Bilderſchmuckes vor. In der Kammer, in welcher Raffael zuerſt auf dem neuen Schauplatze ſeine Kraft erprobte, war ihm Giovannantonio Bazzi, genannt Sodoma, vorangegangen. Die Kammer liegt zwiſchen den beiden anderen und führt, weil ſpäter hier in Gegenwart der Päpſte die Gnadenſachen verhandelt, die bewilligten beſiegelt wurden, den Namen: Stanza della Segnatura. Weder über die Gegenſtände noch über die Ausdehnung der Malerei Sodoma's ſind wir genau unterrichtet. Denn nach Vaſari's Erzählung lieſs der Papſt das Meiſte davon wieder abſchlagen, um für Raffael's Schöpfungen Raum zu gewinnen. Nur geringe Reſte der Deckenmalerei blieben beſtehen; im Scheitel des Gewölbes das päpſtliche Wappen im Runde umgeben von Engeln, welche in ähnlicher Weiſe, wie es Melozzo da Forli und Mantegna liebten, in Unterſicht dem Auge ſich zeigen, und ſodann leichte Zierbilder in den kleinen Zwiſchenfeldern. In jedem derſelben hat er auf Goldgrund eine mythologiſche Scene und darüber grau in grau ein Bild aus dem altrömiſchen Soldatenleben dargeſtellt. Es hält ſchon ſchwer den Zuſammenhang dieſer offenbar ganz decorativ gehaltenen Schilderungen untereinander zu errathen; ſicher haben ſie keinen ſolchen mit den Raffaeliſchen Wandgemälden gehabt. Die Frage alſo, ob vielleicht Raffael der allgemeine Inhalt, die Richtung ſeiner Bilder durch die vorgefundenen Anfänge der Deckendecoration vorgezeichnet worden ſei, muſs verneint werden.

Hat aber Raffael ohne alle Zwiſchenſtufen den Bilderkreis gleich in den

wefentlichen Dingen fo entworfen, wie wir ihn ausgefuhrt fchauen? Naeh Vafari's Worten möchte man auf das Gegentheil fchliefsen. Erft nachdem Raffael ein Wandgemälde vollendet hatte, befahl der Papft die Zerftörung der älteren Malereien. Diefe Bemerkung knüpft aber Vafari nieht an die früheſte Arbeit Raffael's in der Stanza della Segnatura, fondern an ein erft im zweiten oder dritten römifchen Jahre begonnenes Werk (die Schule von Athen) und verdächtigt dadureh felbft feine Glaubwürdigkeit. Jedenfalls müffen wir bekennen, dafs fieh kein Entwurf, keine Skizze, keine Zeichnung Raffael's nachweifen läfst, welche zu der Behauptung bereehtigte, dafs Raffael anfangs andere Gegenftände zu malen gefonnen war und erft naeh längerem Schwanken für den endgiltigen Gedankenkreis fieh entfchieden hatte. Alle Vorarbeiten gehen von der gleichen Grundlage aus wie die ausgefuhrten Bilder und zeigen nur eine allerdings ftetige und überaus fruehtbare Entwickelung der Compofition in formeller Hinficht. Wenn das Werk dennoch im Laufe der Arbeit an Umfang und fachliehem Reichthum zunahm, fo hat Raffael es noch beffer als Michelangelo in der Sixtina verftanden, die Spuren des allmählichen Werdens, die Jahresringe des ftufenweifen Wachsthums zu verwifehen und zu verbergen. Der ganze ausgedehnte Bilderfehmuck in der Stanza della Segnatura trägt einen einheitlichen Charakter, erfeheint als die organifche Schöpfung einer einzigen Phantafie.

Kaum minder ftark als diefer Eindruck ift aber der andere, dafs einem fünfundzwanzigjährigen Jünglinge allein ein fo umfaffendes gedankenreiches Werk fehwerlieh zugefchrieben werden kann. Denn es galt hier nicht etwa blofs bekannte hiftorifehe Ereigniffe, volksthümliche Ueberlieferungen zu ordnen und zufammenzuftellen. Der Geftaltenkreis, der in der Stanza della Segnatura verkörpert wurde, gehörte theilweife einer ziemlich fern liegenden Welt an, berührte mehr oder weniger nahe felbft gelehrte Intereffen und fetzte bei feinem Schöpfer aufser dem künftlerifehen Können und Vermögen auch ein reiches Wiffen und eine erfinderifche Kraft voraus. Für die einzelnen Darftellungen moehte Raffael immerhin malerifche Vorbilder anrufen. Im Halbkreife um Chriftus himmlifehe Schaaren zu gruppiren hatte er felbft in der Freske von San Severo verfueht. Das Bild Apollo's von den Mufen umgeben mufste ihm aus feiner Jugendzeit von Urbino her als Erinnerung leuehten. Dort war es im Bibliothekfaale des Schloffes, im Auftrage des Herzogs gemalt, zu fchauen. Mit der Scene, welche Raffael an der einen Wand zu fchildern hatte: Uebergabe einer Schrift durch den Papft an einen knienden Höfling erfcheint eine Freske verwandt, welche Melozzo da Forli einige Jahrzehnte früher im Vatican felbft vollendet hatte. Verfammlungen von Männern endlich, in welchen die Tugenden oder die Wiffenfehaften und Künfte Fleifeh und Blut gewonnen haben, verherrliehende Darftellungen der Glaubenshelden und der Heroen der antiken Welt waren in der italienifehen Kunft längft eingebürgert. Das erfte grofse Werk, welches Raffael bei feinem Lehrer Perugino erblickte, die Fresken für die Wechslerhalle in Perugia fehilderten gerade folche Zufammenkünfte.

Mochte aber Raffael aueh für einzelne Wandgemälde in der Stanza della Segnatura Anregungen in der älteren Kunft finden: ohne Vorgang und Beifpiel blieb die tieffinnige Gliederung des ganzen Gedankenftoffes, die Anordnung,

welche von der vollſtändigen Beherrſchung der geiſtigen Welt Zeugnifs ablegte. Solche umfaſſende Weisheit vermuthet man nicht leicht in einem ſchliefslich doch handwerksmäfsig erzogenen Maler. Man ſucht daher nach den gelehrten Männern, welche Raffael hilfreich zur Seite ſtanden, die Gegenſtände der Darſtellung angaben, den gewunſchten Inhalt der Bilder erläuterten. Dafs am Hofe Julius' II. Männer genug vorhanden waren, dieſe Aufgabe zu löſen, unterliegt keinem Zweifel. Man mufs ſogar noch einen weiteren Schritt wagen und nicht blofs die Möglichkeit zugeben, ſondern als ſichere Thatſache annehmen, dafs der Compoſition der Bilder in der Stanza della Segnatura Unterredungen mit hervorragenden, poetiſch angelegten und wiſſenſchaftlich hochgebildeten Männern vorangingen. Da aber auch nicht die leiſeſte Spur einer beſtimmten Perſönlichkeit nachgewieſen werden kann, die ganze Unterſuchung auf ein mufsiges Rathen und Meinen hinausläuft, ſo beſcheiden wir uns einfach mit der Nichtkenntnifs jenes Helfers. Vielleicht, dafs einmal ein gunſtiger Zufall, eine Anſpielung oder Notiz in einem Briefe ſeinen Namen enthüllt. Zwei Dinge durfen dabei nicht vergeſſen werden. Wir haben es in den Bildern der Stanza della Segnatura keineswegs mit dem Wiederſchein einer perſönlichen Anſchauung zu thun, welche, wie feinſinnig und geiſtvoll ſie auch ſein mag, doch nur innerhalb der engen Schranken einer einzelnen Individualität gilt. Das Glaubensbekenntnifs eines ganzen grofsen Jahrhunderts vielmehr iſt in Raffael's Gemälden niedergelegt, die Ideale des Humanismus, dieſes herrlichſten hiſtoriſchen Traumes, in ihnen verkörpert. Das kann uns darüber tröſten, dafs wir den Namen des Mannes, der Raffael den allgemeinen Inhalt der Darſtellungen gleichſam in den Stift und Pinſel dictirt hat, nicht kennen. Auch dieſer trat nur als der Dollmetſcher weit herrſchender und tief wurzelnder Gedanken auf und mufste ſich mit der Rolle eines blofsen Vermittlers begnügen. Dann aber müſſen wir laut bekennen: das Beſte und Gröſste leiſtete auch in dieſem Falle erſt der Künſtler. Selbſt wenn ein Mann der umfaſſendſten Gelehrſamkeit und des reichſten Wiſſens zum Rathgeber Raffael's berufen wurde, ſo blieb doch alles, was er bot und ſagte, roher Stoff, der erſt dann Leben empfing, als ihn die Phantaſie des Künſtlers anhauchte. Zu dem Körper, in welchen Raffael den ihm überwieſenen Gedankenſtoff kleidete, ſchenkte er und er allein die Seele.

Es iſt ja nicht das erſte und einzige Mal, dafs ein ſolcher fremder, gelehrter Beirath in der italieniſchen Kunſt wahrgenommen wird. Namhafte Humaniſten wurden um ihr Gutachten erſucht, als Ghiberti die Bronzethüre des florentiner Baptiſteriums goſs, welche Scenen ſie wohl für die künſtleriſche Wiedergabe empfehlen würden. In der paduaner Schule war die Mitwirkung der Gelehrten und Dichter bei Bilderbeſtellungen durchaus nicht ſelten. Von Gemälden Perugino's wiſſen wir urkundlich, dafs ihm der Gegenſtand genau und eingehend von dritter Hand vorgeſchrieben wurde. Auch Michelangelo, als er die Deckenbilder in der Sixtina entwarf, war gewifs an äufserliche Beſtimmungen in Bezug auf die Wahl der Scenen und Geſtalten gebunden. Wem würde es aber einfallen, darin eine Schmälerung des künſtleriſchen Verdienſtes zu entdecken oder den Löwenantheil an der Schöpfung dem Maler deshalb abzuſprechen? Ein Beiſpiel aus uns nahe liegenden Kreiſen dürfte am beſten zur Vergleichung ſich eignen.

Als das reifſte Werk Dürer's, als die eigenthümlichſte Schöpfung, die wir ſeiner Phantaſie verdanken, begrüfsen wir die vier Apoſtel oder vier Temperamente in der Münchner Pinakothek. Fragen wir nach dem Anlafs und äufseren Urſprung des 1526 vollendeten Doppelbildes, ſo werden wir zunächſt in Ulrich Hutten's »Vermanungen an die freien und Reichſtat deutſcher Nation 1522« verwandte Gedanken ausgeſprochen finden, die Dürer's Gemälde verkörpert. Die freien Städte mögen ſich mit dem Adel einigen gegen die Machte, welche die Wahrheit nicht leiden mögen, welche Gottes Wort zum Schweigen bringen und das Evangelium wie Rauch behandeln. Doch iſt bei Hutten nur ein ähnlicher allgemeiner Ton anklingend. Viel näher ſteht Dürer's Bilde eine andere 1523 verbreitete Schrift: Bruder Heinrich von Kettenbach's Practica. In dieſer Flugſchrift werden vornehmlich die Reichſtädte und unter ihnen in erſter Linie Nürnberg verwarnt, ſich nicht durch falſche Propheten bethören zu laſſen, vielmehr auf den Rath der Apoſtel zu hören, auf Paulus, der da mahnt, all Ding zu bewern und behalten was gut iſt und auf Johannes, welcher auffordert, die Geiſt zu bewern ob ſie aus Gott ſind. Auch Dürer's Bild war eine dem Nürnberger Rath gewidmete Vermahnung. Er ſchildert in ſeinen Hauptfiguren dieſelben Apoſtel, welche Bruder Heinrich von Kettenbach vorführt, er legt dem Johannes die gleichen Worte ſogar in den Mund wie Kettenbach. Wer wollte den Zuſammenhang zwiſchen Schrift und Bild, zwiſchen Dürer und Kettenbach bezweifeln? wer iſt nicht überzeugt, dafs Dürer die ſtofflichen Anregungen zu ſeinem Apoſtelgemälde aus einem literariſchen Producte geholt hat? Trotzdem bleibt die Originalität des Dürer'ſchen Werkes vollkommen aufrecht und iſt der Künſtler, der Künſtler allein ſein Schöpfer. Gerade ſo verhält es ſich mit Raffael's Fresken in der Stanza della Segnatura. Auf Geheifs des Papſtes gab ein gelehrter Römer die Gegenſtände der Darſtellung in allgemeinen Zügen an. Damit war aber für die künſtleriſche Durchführung noch nicht das Geringſte gethan, ob die Bilder werthvoll oder werthlos ausfallen würden, noch gar nicht entſchieden. Ihr künſtleriſches Daſein, und das iſt das einzig weſentliche, verdanken ſie ausſchliefslich Raffael, und ſein perſönliches Verdienſt iſt und bleibt es, dafs ſie nicht blofs den Verſtand anſprechen, ſondern vorzugsweiſe das Auge und die Phantaſie des Beſchauers erfüllen und in dieſem einen poetiſchen Widerhall wecken.

* * *

Nimmt man die Zeitfolge der Ausführung zur Richtſchnur, ſo mufs die Schilderung des maleriſchen Schmuckes in der Stanza della Segnatura mit den Wandbildern und zwar zuerſt mit der ſogenannten Disputa beginnen und dann erſt zu den Deckengemälden übergehen. Auf dieſem Wege würde man die techniſchen Fortſchritte, welche der jugendliche Künſtler im Laufe von drei Jahren gemacht hat — denn 1511 iſt das erſte Gemach in ſeiner maleriſchen Zier vollendet — deutlich erkennen. Darüber würde wahrſcheinlich die feine Gedankengliederung verwiſcht werden. Dieſe aber, das Muſter für ſo viele ſpätere Bilderkreiſe, erſcheint von ſo ausgezeichneter kunſtgeſchichtlicher Bedeutung, in ihr ſpiegelt ſich ſo deutlich der Umſchwung ab, den Raffael gleich bei ſeinem Ein-

tritt in die römiſche Kunſtwelt genommen, daſs es wohl entſchuldigt werden dürfte, wenn die Beſchreibung von den verſchiedenen Friſten der Vollendung vorläufig abſieht und einen Augenblick lang annimmt, daſs die Compoſitionen, wie ſie einem Geiſte entſtammen, ſo auch in einer Zeit entworfen wurden. Ohnehin iſt ja die chronologiſche Ordnung nicht immer mit der hiſtoriſchen Entwickelung gleichbedeutend.

Die Deckenbilder und die Wandgemälde hängen untrennbar zuſammen. Jene ſind gleichſam die Ueberſchriften der letzteren. Sie deuten die Richtung an und beſchreiben den Kreis, in welchem ſich die reichen Gruppen unten bewegen. Sie faſſen kernhaft in einer allegoriſchen Geſtalt zuſammen, was an den Wänden mit breiten hiſtoriſchen Zügen geſchildert wird. Die Inſchriften, welche den allegoriſchen Geſtalten in den vier groſsen Runden der Wölbung von des Künſtlers Hand beigegeben ſind, belehren uns über ihren Sinn vollſtändig. Von der einen Figur wird geſagt, daſs ſie die Kunde göttlicher Dinge bedeute, von der andern, daſs ſie nach der Erkenntniſs der Urſachen trachte, die dritte zeigt ſich vom göttlichen Geiſte angeweht und begeiſtert, die letzte endlich verſichert, daſs ſie jedem ſein Recht ſpende. Wir ſind gewohnt, dieſe vier Figuren mit dem populären Namen der vier Facultäten zu bezeichnen und als die Sinnbilder der Theologie, Philoſophie, Poeſie und Jurisprudenz zu begrüſsen. An die Facultäten dachte nun wohl Raffael nicht, und inſofern erſcheint der gangbare Titel der Bilder nicht ganz zutreffend. Darin aber irren wir nicht, wenn wir in den Deckengemälden die geiſtigen Mächte verkörpert gewahren, welche unſer Glauben und Wiſſen, unſer Empfinden und Wollen lenken, welche das Leben der Menſchheit ordnen und dem ganzen Daſein Reiz und Werth verleihen.

Mit gutem Bedachte wurden alle dieſe Geſtalten ausgewählt; denn ſie paſſen vortrefflich als Schmuck in die Prunkgemächer eines Fürſten der Renaiſſancezeit und kündigen in anſprechender Weiſe die Stellung und die Natur der Bewohner der Räume an. Niemand wird ſtaunen, daſs im Palaſt eines geiſtlichen Fürſten kirchliche Gedanken anklingen. Schilderungen aus ſeinem Reiche ſind dort gewiſs am Platze. Jedermann würde ſich aber wundern, wenn in der Umgebung eines italieniſchen Fürſten des Cinquecento die Helden der alten Welt, welche der Gegenwart als Ideale vorſchwebten, ſich nicht vorfänden, wenn der Widerſchein des Humanismus, der ſich ja auch als politiſche Macht geltend gemacht hatte, nicht an den Wänden glänzte, gerade ſo, wie er aus den Reden und Schriften der Zeitgenoſſen, aus ihren Sitten und Empfindungen ſtrahlt. Auch Alexander VI. Borgia, als er ein Jahrzehnt vorher ſeine Gemächer im Vatican durch Pinturicchio ausmalen lieſs, hielt es für angemeſſen, mit heiligen Geſtalten und bibliſchen Schilderungen die Räume zu ſchmücken. Daſs unter den Zügen der Madonna die Geliebte des Papſtes ſich barg, that dem kirchlichen Charakter der Bilder keinen Eintrag. Er vergaſs aber unter den Gegenſtänden der Darſtellung auch nicht die ſieben freien Künſte; auch Acte göttlicher und menſchlicher Gerechtigkeit wurden hier durch die Kunſt vereinigt und die Anfänge menſchlicher Cultur, die Thaten und Schickſale Oſiris' erzählt. Das ſind nicht die gleichen Gegenſtände, wie ſie für die Stanza della Signatura ausgewählt wurden, aber doch vielfach verwandte Vorſtellungen. Wenn die Aehnlichkeit nicht noch

ſcharfer in das Auge fällt, ſo trägt daran die ganz verſchiedene künſtleriſche Behandlung die Schuld. Der ältere Maler faſste ſeine Aufgabe als einfache Decoration auf und begnügte ſich, dem Auge eine angenehme Abwechslung und Unterhaltung zu bieten. Er ging aus dem gewohnten Geleiſe nicht heraus. Das höchſte Maafs dagegen legte der von der Gröſse und Majeſtät des neuen Schauplatzes ſeines Wirkens mächtig ergriffene Raffael an jede einzelne Geſtalt an. Sie ſollte ſchmuckreich ausſehen, aber durch die Fülle des Inhaltes und die Schönheit der Formen als ſelbſtändige, für ſich giltige Schöpfung des Künſtlers erſcheinen. Und was er ſich vorgenommen hatte, führte er auch glorreich durch.

Die vier allegoriſchen Figuren ſind gleichartig genug componirt, um ſie als Schmuckglieder, die ſich einem gröſseren Ganzen einordnen, erkennen zu laſſen. Sie ſind jede ſitzend dargeſtellt, von Wolken umhüllt, von Genien, welche Tafeln mit Inſchriften tragen, begleitet. Wie immer ſo hat auch hier das feinſte Raumgefühl dem Künſtler die Hand geführt. Die Bilder füllen den Kreis, welcher ſie umſchreibt, vollkommen aus. Jede Geſtalt zeigt aber auch eine ſcharf ausgeprägte Individualität, im Einklang mit der von ihr verkörperten Idee.

Milder Ernſt, ſanfte Hoheit ſprechen aus den Zügen der Theologie. Ein Kranz von Olivenblättern ſchmückt ihr Haar, ein langwehender Schleier umhüllt das Haupt. Mit der Linken weiſt ſie nach unten, wohl auf die gleichſam zu ihren Füſsen in dem groſsen Wandgemälde verſammelte Gemeinde; die Rechte hält ein Buch, das überdieſs auf ihrem Schenkel aufruht. Der Oberkörper iſt mit einem ſtumpfrothen Rock bekleidet, über den linken Arm und das rechte Bein wurde ein grüner, in breiten Falten fallender Mantel geſchlagen. Ihr zur Seite ſtehen in ungebundener freier Bewegung zwei geflügelte Knaben, jeder eine Inſchrifttafel nicht ohne fröhliche Miene vor ſich tragend. Die Worte auf den Tafeln lauten: DIVINAR. RER. NOTITIA. In den beiden Knaben bereits den Einfluſs Michelangelo's zu vermuthen, der ja auch ſeinen Propheten und Sibyllen Genien zum Geleite gab, thut nicht Noth. Sie dürften viel eher als die höhere Stufe der reizenden Kindergeſtalten aufzufaſſen ſein, welche auf der Predella der Grablegung die chriſtlichen Tugenden einſchlieſsen. Von dem Engel zur Rechten der Theologie beſitzt das Musée Wicar in Lille (Br. 96) eine köſtliche Handzeichnung in ſchwarzer Kreide; von der Hauptfigur ſelbſt hat ſich keine ſichere Studie oder Skizze erhalten. Man glaubte zwar einen Augenblick lang in einer Federzeichnung in Oxford, von Paſſavant ganz allgemein als „ſitzende weibliche Figur", von anderen als Caſſandra oder Muſe bezeichnet, den Entwurf Raffael's zur Theologie zu beſitzen. Sie zeigt in der Haltung des Körpers (nur ſind die Beine hier gekreuzt) und Kopfes, in dem Aufputz des letzteren eine groſse Aehnlichkeit mit der Deckenfigur in der Stanza della Signatura. Und nimmt man auf eine Originalcorrectur des rechten Armes Rückſicht, ſo ſcheinen auch beide Arme in ziemlich gleicher Lage wie auf der Freske. Zuerſt gab nemlich der Zeichner dem rechten Arm eine ausgeſtreckte, halberhobene Lage. Nachträglich veränderte er dieſelbe, lieſs den Arm auf dem Schenkel aufruhen und die Hand ein Buch halten. So näherte ſich dieſe ganz flüchtig ſkizzirte Geſtalt der »Theologie.« Nachdem aber auf der Rückſeite des Oxforder Blattes im kleinen Maſsſtabe eine Himmelfahrt Mariä entdeckt, und hier dieſelbe Figur nur mit leichten

Veränderungen der Armſtellung als Maria erkannt wurde, muſs die unmittelbare Beziehung der Oxforder Federzeichnung zur vaticaniſchen Freske aufgegeben werden.

Nicht der geringſte Zweifel herrſcht dagegen über das Verhältniſs einer Kreidezeichnung in Windſor (in Paſſavant's Katalog No. 430) zu der allegoriſchen Figur der Poeſie. Das Blatt und das Bild gehören zuſammen aber doch nur wie Keim und Blüthe zuſammengehören, indem ſie ſich aus einander entwickeln. In der Skizze beſitzt der Kopf noch nicht den individuellen Ausdruck, das Auge noch nicht den Glanz und die Tiefe. Den Oberkörper hat Raffael zuerſt nackt gezeichnet. Das gab ihm wohl die Gelegenheit, einen prächtigen lebensvollen Torſo zu entwerfen, er paſste aber nicht zu dem wuchtigen Mantel, der über die Beine gelegt war. Mit Recht bekleidete er daher in der Freske auch den Oberkörper mit einem leichten bauſchigen Gewande, das nur die Arme bis über den Ellbogen nackt läſst. Auf dem Entwurf erſcheint ferner die Kreuzung der Beine zu ſtark betont, das Obergewand nicht frei genug geworfen, in den Falten das Eckige und Scharfbrüchige nicht ganz vermieden. Wie ungleich mächtiger wirkt das ausgeführte Bild. Ein Lorbeerkranz umſchlieſst, einem Heiligenſchein nicht unähnlich, das Haupt, die Lyra ruht im rechten Arm, ein Buch wird vom linken feſt an den Leib gehalten, gewaltige Flügel heben ſich von den Schultern ab. Sie ſtören nicht. An ſich lag es ſchon nahe, die Inſchrift: NVMINE AFFLATVR, welche die zwei Knaben ihm zur Seite halten, durch ein Symbol anſchaulich zu machen; dann aber drängt offenbar die innere Bewegtheit, die rauſchende Empfindung, welche der Geſtalt ihrer ganzen Natur nach innewohnt, nach einem äuſseren Ausdruck. Die beiden nackten Genien dürfen ihre Glieder frei und ungebunden tummeln und ſo die innere Aufregung kundgeben. Der eine ſitzt, das rechte Bein auf den Wolken geſpreizt, der andere hat ſich auf ein Bein niedergelaſſen und hält knieend die Schrifttafel. Die Haltung der »Poeſie« iſt ſchon durch die Nachbarſchaft der anderen Geſtalten bedingt. Sie darf ſich nicht allzuſchroff von ihnen unterſcheiden, ihre Figur muſs ähnliche Umriſse wie die andere zeigen. So bieten die Flügel eine gute Hilfe, die Begeiſterung und die Erhebung zum höchſten Schwunge anzudeuten.

Neben der Theologie und Poeſie, namentlich neben der letzteren Geſtalt, in welche Raffael eine zauberiſche Anmuth und Holdſeligkeit gelegt hat, haben die übrigen zwei allegoriſchen Figuren Mühe ſich zu behaupten. Im Angeſichte der »Philoſophie« möchte man beinahe behaupten, Raffael habe ſich nicht gleich zurecht gefunden und nicht wie ſonſt der Kraft ſeiner Phantaſie unbedingt vertraut. Der gelehrte Künſtler macht ſich, ſo ſcheint es, in der Anordnung, wie in der Charakteriſtik, in hohem Maaſse geltend. Der weiſse Marmorthron, auf welchem die Philoſophie ſich niedergelaſſen hat, erſcheint reicher geſchmückt und fruchtbarer an Beziehungen, als die Sitze der anderen allegoriſchen Geſtalten. Das bekannte Bild der Diana von Epheſus tritt den Stuhlwangen vor. Es iſt bis auf geringe Einzelheiten herab ſo genau einem der zahlreichen antiken Muſter nachgeahmt, daſs kein Zweifel über die Abhängigkeit von den letzteren herrſchen kann. Raffael hat eine Gemme oder Münze (oder eine Statue?) vor Augen gehabt und dieſelbe abgezeichnet. Die Mauerkrone über dem Kopftuch, der doppelte

Halsſchmuck, die Haltung der Arme, der unter der Metallhülle des Leibes herausquellende Kleidſaum, alles zeigt die vollkommene Uebereinſtimmung mit den alterthümlichen Schilderungen der epheſiſchen Artemis und bietet zugleich das erſte ſichere Beiſpiel der Ausnutzung eines antiken Kunſtwerkes in Raffael's Lebensgange, vorläufig freilich nur auf einem untergeordneten Gebiete.

Zur Einführung in das Weſen und die Bedeutung dieſer Figur genügt nicht, daſs die beiden von der Hauptgeſtalt ſich entfernenden Knaben die Inſchrift tragen: CAVSARVM COGNITIO, und daſs die »Philoſophie« in etwas gezwungener Weiſe zwei Bücher, Naturalis und Moralis bezeichnet, in den Händen hat. Auch Schmuck und Gewand müſſen auf ihren Charakter anſpielen. Ein Karfunkel ſtrahlt in röthlichem Lichte von ihrer Stirn, das Gewand zeigt vier verſchiedenfarbige Streifen, in welchen die vier Elemente anklingen. Der oberſte Streifen blau mit goldenen Sternen verſinnlicht die Luft, die folgenden: roth mit Salamandern (?), grün mit Fiſchen und gelbbraun mit Pflanzen bringen das Feuer, das Waſſer und die Erde in Erinnerung. Wie ſehr dieſe ſymboliſche Gelehrſamkeit der Wirkung der reinen, ſchönen Formen ſchade, lehrt der Vergleich mit der Theologie und Poeſie. Der Typus der Frauen weicht nicht weſentlich ab; der impoſante Schlag der römiſchen Weiber erfüllt bereits das Auge des Meiſters; auch die Anordnung der Gewänder, der Gürtel dicht unter dem Buſen, der über die Kniee geworfene Mantel treffen überall zu. Die ſymboliſchen Farben zerreiſsen aber bei der Philoſophie die Einheit des letzteren und laſſen ſo wirkſame Contraſte, wie ſie z. B. der blaue Mantel und das gelblichweiſse bauſchige Untergewand der Poeſie zeigt, gar nicht zu.

Die letzte allegoriſche Figur ſtellt die Gerechtigkeit dar. Sie iſt in der überlieferten Weiſe mit Schwert und Wagſchale ausgerüſtet und mit einer Krone geſchmückt. Raffael mag vielleicht ſelbſt empfunden haben, daſs das Feſthalten an der Tradition die Lebensfulle und die Reize der Schilderung nicht erhöhe und legte, um eine Art von künſtleriſchem Gleichgewichte herzuſtellen, auf die begleitenden Genien ein gröſseres Gewicht als ſonſt. Er verdoppelte ihre Zahl. Zwei mit Flügeln verſehene tragen die Inſchrifttafeln, auf welchen zu leſen ſteht: JVS SVVM VNICVIQVE TRIBVIT. Zwei andere unter ihnen auf Wolken reitend oder ſitzend ergänzen die Gruppe. In ihnen begrüſsen wir bereits prächtige Proben jener Götterbuben, welche nur Raffael zu ſchaffen verſtand und ſeitdem mit immer gleicher Liebe und immer gröſserer Kunſt ſchuf.

Als noch die Gemälde beſſer erhalten waren, muſste die Decke in der Stanza della Segnatura einen wunderbar glänzenden Eindruck hervorrufen. Die vier allegoriſchen Geſtalten hoben ſich von dem goldigen Hintergrunde lebendig ab. Dieſer dämpfte die ſonſt allzuſtarken Farben beſonders der Gewänder und wurde ſeinerſeits wieder durch die aufſteigenden Wolken, die beſonders leicht und duftig auf dem Bilde der Poeſie geriethen, von dem Starren und Harten befreit. Jedes Rundbild beſaſs überdies einen reichen Ornamentrahmen, im Geiſte der älteren Schule noch von Sodoma componirt. Derſelbe weckt in gleichem Maaſse einen heiteren und feſtlichen Schein.

* * *

Zum vollkommenen Schmucke der Decke gehören aber noch vier Bilder, in den kleinen länglichen Eckfeldern gemalt. Sie liefern Proben, geben Beifpiele von dem Wirken der Geiftesmacht, die wir eben bewundert, und erläutern fo in lebendig faflicher Art ihr Wefen. Die Schilderung des Sündenfalles, welcher als die Vorausfetzung des Erlöfungswerkes gilt, führt uns nothwendig in den religiöfen Gedankenkreis; die Krönung Apolls und Beftrafung des Marfyas ift eine Huldigung, der echten und wahren Poefie dargebracht; das Urtheil Salomon's offenbart ein Mufter der Gerechtigkeit. Nur bei der Befchreibung des vierten Eckbildes ftocken wir unwillkürlich. Wir erwarten in Uebereinftimmung mit den bisher beobachteten Vorgängen ein hiftorifches Ereignifs zu fchauen, welches die Macht der Philofophie, ihr Weben und Walten eindringlich lehrt. Raffael hat aber eine folche Scene nicht gefucht oder nicht gefunden. Er führt uns eine allegorifche Figur vor Augen, welche eher als Rundbild gepafft hätte und in der That auch in ähnlicher Weife wie die Rundbilder componirt ift.

Ueber eine auffallend dünn gemalte Himmelskugel beugt fich ein Weib herab. Staunend betrachtet fie das Sternenmeer, das auf der Himmelskugel vor ihren Augen fich ausbreitet. Mit dem einen Arm ftützt fie fich, um beffer fehen zu können, auf die Kugel, die andere ftreckt fie mit entfprechender Geberde in die Höhe. Diefer »Aftronomie« zur Seite ftehen auf Wolken fufsend zwei geflügelte Knaben mit Büchern in den Händen. Allzufern würde es nicht liegen, zu muthmafsen, dafs Raffael eine in den Rundbildern nicht verwerthete Compofition hier untergebracht hätte, um fich aus der Noth zu reifsen. Jedenfalls fällt die fogenannte Aftronomie vollftändig aus dem Tone heraus, welchen die anderen Eckbilder anfchlagen.

Dreimal hat Raffael den Sündenfall, diefen Lieblingsgegenftand der neueren Kunft, verkörpert. Wie die Sünde durch das Nafchen vom Baum der Erkenntnifs in die Welt kam, fo kam durch die Schilderung des Sündenfalls das profane Element, die Freude am Nackten in die Kunft. Die Kirche mochte immerhin gegen die Darftellung des Nakten, Sinnereizenden eifern. In diefem Falle mufste fie es dulden, ja bei der Wichtigkeit der Lehre vom Sündenfall für die Gläubigen fogar einen ausgezeichneten Platz in dem geheiligten Bilderkreife ihm zugeftehen. Die Figuren Adam's und Eva's werden fchon im Mittelalter eine fruchtbare Schule, den Formenfinn zu üben, den fchönen Bau des menfchlichen Leibes zu erkennen. Wer die Statuen unfrer Stammeltern an gothifchen Domportalen, wo fie am häufigften wiederkehren, aufmerkfamen Auges betrachtet, wird bald zu der Ueberzeugung kommen, dafs fie mit befonderer Liebe von den wackeren Steinmetzen des Mittelalters gemeifselt wurden und nicht felten einen gröfseren Fortfchritt in der Kunft bekunden, als die benachbarten Bildwerke. Es verdient bemerkt zu werden, dafs die beiden Denkmale, welche den Eintritt in die neue Kunftlehre bezeichnen, an der Schwelle der Renaiffance ftehen, auch die Geftalten Adam's und Eva's in fich faffen. Auf dem Genter Altarwerke prangten diefelben, und von dem Frescofchmucke der Brancaccikapelle in Florenz bilden fie ein wichtiges Glied. In beiden Fällen fpricht gerade aus ihnen der neue Geift am lebendigften. Und als unfer Albrecht Durer das von ihm ergründete Maafs leiblicher Schönheit an einem anfchaulichen Beifpiele erläutern, den Normalmenfchen

verkörpern wollte, da ſchuf er in dem berühmten Kupferſtiche v. J. 1504 Adam und Eva. Und ſo kam denn auch Raffael wiederholt auf denſelben Gegenſtand zurück.

Beinahe gleichzeitig mit dem Deckenbilde in der Stanza della Segnatura zeichnete er den Sündenfall noch einmal für Marcanton, deſſen Grabſtichel gerade um dieſe Zeit faſt ausſchliefslich Raffaelifche Compoſitionen wiedergab. Eine berühmte Studie für dieſes Blatt, die Federzeichnung Adam's, bewahrt die Oxfordſammlung. Aufserdem befindet ſich noch der Sündenfall, einige Jahre ſpäter gemalt, unter den Kuppelbildern der vaticaniſchen Loggien. Jede der drei Schilderungen beſitzt ihre eigenthümlichen Reize. Im Kupferſtiche erregte der männliche Torſo die gröſste Bewunderung. Das Loggiengemälde feſſelt insbeſondere durch die mannigfaltigen Gegenſätze in der Bewegung des Elternpaares. Aus dem Deckenbilde der Stanza della Segnatura dürfte aber die milde Anmuth des Meiſters am hellſten ſtrahlen. Er hatte es auch diesmal gar ernſt mit der Richtigkeit der Formen und der Wahrheit der Bewegungen genommen. Wie uns ein Studienblatt im Louvre (Br. 267) zeigt, zeichnete er Adam fünfmal, ehe er ihn in die gewünſchte Stellung brachte. Die Beine machten ihm am meiſten zu ſchaffen. Erſt nach vier Verſuchen fand er die rechte Lage. Adam, den beſchatteten Kopf ſeitwärts nach oben gerichtet, ruht links vom Baume auf einem erhöhten Raſenſitze. Mit der Linken ſtemmt er ſich auf denſelben; das eine Bein hängt läſſig herab, das andere ſtramm geſpannt berührt den Boden. Eva, die ihm gegenüber ſteht, hat mit dem einen Arm den Zweig über ihm erfaſst und reicht mit der Rechten dem verlangenden Adam die verbotene Frucht. Die Fülle und Rundung des kräftig gebauten Körpers unterſcheidet ſie von den älteren Frauengeſtalten Raffael's, doch ſind noch leiſe Spuren des Modellſtudiums ſichtbar, wodurch die Geſtalt den Reiz naiver Natürlichkeit gewinnt.

Der Poeſie zur Seite hat ein Doppelbild: »Apollo's Krönung und Marſyas' Beſtrafung« Platz gefunden. Auch dieſe Scene hat Raffael noch einmal componirt und durch den Meiſter mit dem Würfel in Kupfer ſtechen laſſen. Doch gebührt der Freske unbedingt der Vorzug. Für die Figur des an den Baum gefeſſelten Marſyas hat Raffael hier das Vorbild antiker Monumente noch ſtärker benutzt, als in dem Kupferſtiche, im übrigen aber den Vorgang ganz ſelbſtändig aufgefaſst. Der jugendliche Gott, im ſcharfen Profil ſichtbar, mit der ausgeſtreckten Rechten die Strafe gebietend, während die andere mit der Lyra geſenkt ruht, iſt dem Marſyas in allen Dingen ſchroff entgegengeſetzt: der weiche jugendliche Körper dem grobſehnigen, die behaglich freie Lage des Sitzens der ſchmerzhaften gezwungenen des Herabhängens, ſo dafs kaum die Zehen die Erde berühren, die üppigen Locken dem kurzen, faſt ſtruppigen Haar. Und auf die ſcharfe Ausprägung der Gegenſatze kam es dem Künſtler offenbar am meiſten an. Die beiden anderen Perſonen auf dem Bilde, der Hirte in Rückenanſicht, welcher über Apollo's Haupte den Lorbeerkranz hält und der zweite Hirte neben Marſyas, der auf Apollo blickt und deſſen Befehl zum Vollzug der Strafe erwartet, ſind von untergeordneter Bedeutung, mag ſich auch der nackte Torſo des erſteren auf dem Bilde breit machen. Vielleicht hat dieſes ſcheinbare Vordrängen des Nebenſächlichen die geringe Wirkung des auch derb ausgeführten

Werkes mit verſchuldet. Jedenfalls empfängt das Auge einen ungetrübteren Genuſs von dem letzten Eckbilde: dem »Urtheile Salomonis.«

Sorgfältig hat Raffael dieſes Gemälde vorbereitet. Noch hat ſich von überaus zarter Silberſtiftzeichnung die Skizze der ganzen Compoſition (Oxford) erhalten, und aufserdem bewahrt die Albertina in Wien (Br. 138) die Studie zu einer der beiden Mütter. Dieſes letztere Blatt führt uns in anziehender Weiſe in die geheime Werkſtätte des Meiſters. Wir entdecken nämlich auf demſelben aufser der Studie zum Urtheil Salomonis, auch noch den Entwurf zu einem Soldaten in dem »bethlehemitiſchen Kindermorde«, einem der vollendetſten Kupferſtiche Marcanton's nach einer Raffaeliſchen Compoſition. Auf der Rückſeite des Blattes aber hatte Raffael die »Aſtronomie« gezeichnet. Wir erfahren daraus, was übrigens ſelbſtverſtändlich iſt, dafs die beiden Eckbilder an der Decke, die Aſtronomie und das Urtheil Salomonis, beinahe gleichzeitig entſtanden. Wir lernen überdies die enge Wechſelbeziehung, die zwiſchen dem Gemälde und dem Kupferſtiche waltet, kennen. Als Raffael an die Compoſition des Urtheils ſchritt, muſste er alsbald die Aehnlichkeit des Gegenſtandes mit dem Kindermorde empfinden. Der Scherge, welcher das eine Kind bereits ergriffen hat und ſich bereit hält, dasſelbe zu tödten, kann ebenſogut den Soldaten des Herodes in dem bethlehemitiſchen Drama bedeuten. So weckte eine Scene in ſeiner reichen Phantaſie die Erinnerung an eine verwandte, ſo leitete ihn gleichſam die Naturnothwendigkeit von einem Bilde zum andern.

Das ausgeführte Gemälde des Urtheils Salomonis weicht in vielen Einzelheiten von dem Oxforder Entwurfe ab, zeigt im Ganzen das Streben, das Leidenſchaftliche des Vorganges zu mäſsigen. König Salomon, ein würdiger Greis mit Vollbart, thront auf der rechten Seite des Bildes, ihm gegenüber ſteht der nackte Scherge, vom Rücken aus geſehen, das gezückte Schwert in der Rechten, mit der andern Hand das Kind emporhaltend. Da ſtürzt angſterfüllt die Mutter herbei um die Blutthat abzuwehren. Sie ſtreckt die Arme aus, drängt ſich an den Thron und wendet das Antlitz flehend dem Könige zu, während das andere Weib ſeitwärts vom Throne kniet und vorwurfsvoll mit beiden Händen auf das vor ihr liegende todte Kind weiſt. Kunſtvoll wie die Gruppirung, ein Muſter der Geſchloſſenheit namentlich wenn man die Anordnung im Marſyasbilde damit vergleicht, erſcheint das Gemälde auch in der Behandlung der einzelnen Geſtalten vollendet. Welche Köpfe es wohl verdienen, dafs ſie dem Beſchauer zugekehrt ſind, welche beſſer abgewendet gemalt werden, hat Raffael offenbar mit weiſer Abſicht beſtimmt.

* * *

Von der Decke ſteigen wir zu den Wänden der Stanza della Segnatura herab und ſchreiten damit wie erwähnt beinahe drei Jahre zurück. Die Entwürfe und Studien zu den Wandgemälden mahnen zuweilen an dieſe frühere Zeit, nicht ſo die ausgeführten Werke, welche nichts von vorbereitenden, taſtenden Verſuchen an ſich tragen, in unmittelbarer, vollkommener Uebereinſtimmung mit den Deckenbildern ſtehen. Hier an der Decke hatte Raffael vier Hauptmächte des geiſtigen

Lebens geſchildert und an hiſtoriſchen Beiſpielen ihr Weſen und Wirken erläutert. An den Wänden führt er uns ihr Reich vor. Die Gemeinde, in welcher ſie herrſchen, wird dargeſtellt, die Helden, welche jenen Mächten zum Triumphe verholfen haben und nun ihre Hauptträger und Stützen geworden ſind, werden gezeichnet. Den bildenden Künſten waren ſolche Zuſammenſtellungen von Perſonen, die alle von einem und demſelben Streben durchdrungen ſind, keineswegs fremd; insbeſondere liebte aber die Poeſie ſolche Helden zu feiern, in langen Reihen aufzuzählen und mit reichem Lobe zu bedenken, in denen ſich der Sieg und Triumph einer ſittlichen Idee offenbart, und ſie gab auch dieſer Gattung von Gedichten den bezeichnenden Namen Triumphe. Die Märtyrer des Glaubens, die Opfer der Liebesleidenſchaft, die Vorbilder der Tapferkeit, die Hauptvertreter der Wiſſenſchaften und Künſte, das ſind bekannte Gegenſtände der älteren Sculptur und Malerei.

Wenn Raffael in den Gedichten Petrarca's blätterte, — ſelbſt Sonnettendichter, hat er gewiſs den gröſsten Lyriker ſeines Volkes nicht unbeachtet bei Seite gelaſſen — ſo traf er im trionſo d'amore und im trionſo della fama auf groſse Geſtaltenkreiſe, welche durch eine gemeinſame Idee, der ſie dienen, vereinigt werden. Das eine Mal zählt Petrarca die Dichter auf, welche Liebe gefühlt und Liebe beſungen haben: Orpheus und Dante, Pindar, Sappho, Tibull und Properz u. ſ. w. Der trionſo della fama preiſt die alten ruhmreichen Römer, die Männer des Schwertes, dann aber auch die Helden des Geiſtes, die groſsen Denker, die Weiſen des Alterthums. Platon und Ariſtoteles führen dieſe Schaar an — in ihrem ſtattlichen Gefolge begrüſsen wir Pythagoras und Socrates, Homer und Virgil, Zeno und Diogenes, Heraclit und Democrit.

Aus ſeiner eigenen Jugendzeit erinnerte er ſich an die Malereien im herzoglichen Palaſte zu Urbino. Dort hatte Herzog Federigo da Montefeltro in ſeinem »ſtudio« die Philoſophen, die Dichter, die Theologen, deren Werke ſeine Bibliothek zierten, abbilden laſſen. Es waren nur Einzelportraits, jedes Gemälde von dem anderen unabhängig, keines von beſonderem Kunſtwerthe oder von einer höheren Auffaſſung getragen. Um ſie aber in ſeiner Phantaſie in einen idealen Zuſammenhang zu bringen, brauchte Raffael nur in der Reimchronik ſeines Vaters die Stelle aufzuſchlagen, welche von der Bibliothek in Urbino handelt und die Vertreter der groſsen geiſtigen Richtungen geradezu nach Gruppen gliedert:

Primo di quel colegio ſacro e ſancto
Theologi divoti l'opre tucte
Coperte e ornate de mirabil manto.
E le ſcripture poscia che conſtructe
De Philoſophi antichi al mondo ſuro
Quando hozi ſe ne trova ivi en reducte,
Le ſtorie tucte, el ſaccro conſiſtoro
De chiar Poeti e i nobili Legiſti.

Wenn Raffael an den Wänden der Stanza della Segnatura die Gemeinden der Gläubigen, der Wiſſenden, der poetiſch Begeiſterten ſchildert, die Triumphe der Theologie, Philoſophie und Poeſie feiert, welche in den Geſtalten der Helden chriſtlicher Lehre und Offenbarung, in den Weiſen des Alterthums, in den Dichtern und

Sängern von Hellas, Rom und dem neuen Italien verkörpert werden, ſo hat er demnach ſtofflich nichts neues erfunden. Die Verwandtſchaft mit älteren Darſtellungen würde noch in viel ſtärkerem Maaſse an den Tag treten, wäre nicht durch die formelle Behandlung der Gegenſtände ein neues bisher ungeahntes Leben in dieſelben gekommen. Hier zeigte ſich die Schöpferkraft des Künſtlers in ihrem höchſten Glanze. Alle früheren Schilderungen haben die einzelnen Perſonen geradezu zweigetheilt. Sie trennen ihre äuſsere Hülle von der Seele. Denn beſeelt werden die Geſtalten erſt dadurch, daſs ſie ſich von einer Idee ergriffen und vollſtändig erfüllt offenbaren. Die alten Bilder zeichnen für ſich mit gröſserem oder geringerem Glücke die portraitartige Erſcheinung der Helden, und wieder für ſich, wenn ſie ſich nicht mit oberflächlichen Emblemen begnügen, das Ideal, welchem die Helden nachſtreben, die geiſtige Macht, welche ſie vertreten. Sie malen z. B. die berühmten Gelehrten des Alterthums in ſitzender Stellung, ſchreibend oder in Nachdenken verſunken, über ihnen aber laſſen ſie die allegoriſchen Geſtalten der Wiſſenſchaften, in deren Dienſt ſie ſtehen, ſchweben. So werden Ptolemäus und die Aſtronomia, Boëthius und die Muſica, Ariſtoteles und die Dialectica rein äuſserlich aneinander gefügt.

Raffael dagegen ſetzt die Helden in unmittelbare Action, er läſst ſie handelnd auftreten, durch Geberde, Haltung und Bewegung das lebendig ausdrücken, was in den alteren Bildern durch die allegoriſchen Figuren dürftig angedeutet wird. Der allegoriſche Apparat fällt fort, die Einheit des Tones, bisher ſchwer vermiſst, gewinnt volle Geltung. Wir errathen nicht erſt mit Hilfe der allegoriſchen Geſtalt, daſs der unter ihr ſitzende Mann den Vater der Geometrie bedeute, ſondern ſehen ihn im Kreiſe der Schüler mit der Erklärung einer geometriſchen Figur beſchäftigt. Mitten unter die Dichter und Sänger verſetzt er Apollo und den Muſenchor; in Anbetung des Altargeheimniſſes verſunken, von der Macht des Glaubens hingeriſſen, nach der göttlichen Wahrheit eifrig verlangend, mit dem Zweifel ringend erſcheinen die Helden des chriſtlichen Geiſtes. Raffael's Helden ſind in der That wirklich und vollkommen, was ſie bis dahin bloſs vorſtellten; ſie rufen nicht den räthſellöſenden, das Abſtracte deutenden und erklärenden Verſtand an, ſondern wenden ſich unmittelbar an die Phantaſie.

Seine Weiſe, groſse Gedankenkreiſe in dramatiſcher Form zu verkörpern, und fernliegenden abſtracten Vorſtellungen ein unmittelbares Leben einzuhauchen, iſt ſeitdem das Vorbild der Künſtler geworden, aber das unerreichte Muſter geblieben, vielleicht das unerreichbare. Denn ſchwerlich wird jemals wieder die allgemeine Bildung einen Künſtler ſo kräftig unterſtutzen, auf ſein Wirken ſo allſeitig vorbereiten, und eine ſo günſtige Atmoſphäre ihm ſchaffen, wie es die Renaiſſancecultur Raffael gegenüber that. Doch dürfen wir nicht glauben, daſs er ſeine Werke ohne Arbeit und Mühe ſchuf. Auch als bereits der Grundgedanke für jedes einzelne Gemälde feſtſtand, zeigte er ſich emſig und unabläſſig bemüht, die künſtleriſche Form und den maleriſchen Ausdruck bis zur höchſten Vollendung zu entwickeln. Am längſten währte natürlich die Arbeit bei der erſten Freske, welche er in Angriff nahm, bei der ſogenannten Disputa.

* * *

Vafari befchreibt das Bild der »Disputa« mit folgenden Worten: »Raffael ftellte einen Himmel dar mit Chriftus und der Madonna, dem Täufer, den Apoſteln, Evangeliſten und Märtyrern auf Wolken, mit Gott Vater endlich, welcher über alle den heiligen Geiſt ausgieſst, ganz beſonders über eine unendliche Zahl von Heiligen, welche unten die Meſſe ſchreiben und über die Hoſtie auf dem Altare disputiren. Unter dieſen ſind die vier Doctoren der Kirche von vielen Heiligen umgeben. Da iſt Dominicus, Franciscus, Thomas von Aquino, Buonaventura, Scotus, Nicolaus de Lyra, Dante, Fra Girolamo Savonarola aus Ferrara, und alle anderen chriſtlichen Theologen, und viele Bildniſſe nach dem Leben. In der Luft ſchweben vier Kinder und halten die aufgeſchlagenen Evangelienbücher.«

Den Grundgedanken des Bildes, die Vereinigung der Helden des Glaubens, oder wie man in theologiſchen Kreiſen ſich ausdrückt, die Schilderung der triumphirenden und ſtreitenden Kirche, hat Raffael von allem Anfang an feſtgehalten und mit ihm auch die Gliederung in einen offenen Himmel und einen unteren freien Raum, in welchem ſich um ein ſichtbares Symbol die ganze Gemeinde ſammelt. Nur über die Summe der Perſonen, ihre Anordnung und Gruppirung, gewann er erſt allmählich volle Klarheit. Davon legen die vielen Skizzen und Entwürfe Zeugniſs ab, die ſich für die Disputa erhalten haben. Sie ſind zahlreicher als für irgend ein anderes Gemälde Raffael's, ja umfaſſender als für irgend ein Kunſtwerk überhaupt. Und dennoch beſitzen wir ſie gewiſs noch lange nicht vollſtändig. Die linke Seite der Freske erſcheint in den erhaltenen Entwürfen beſſer vertreten als die rechte. Sollte Raffael die eine Hälfte ſchwieriger in der Darſtellung gefunden haben als die andere? Das iſt kaum anzunehmen. Auffallend bleibt es allerdings, daſs auch Nachbildungen der linken Hälfte beſonders häufig vorkommen. Gar bald nämlich werden Raffael's römiſche Skizzen als eine praktiſche Zeichenſchule benützt, und von jüngeren Künſtlern mit groſser Sorgfalt und Genauigkeit nachgeahmt. Reproductionen der Handzeichnungen zur Disputa, der einzelnen Geſtalten ſowohl, wie namentlich der Gruppen zur Linken, werden, wie es ſcheint, mit Vorliebe verſucht.

Eine ſehr frühe, noch wenig entwickelte Form der Compoſition lernen wir aus zwei Blättern kennen, von welchen das eine Blatt in der Windſorſammlung, das andere in Oxford vorhanden iſt. Das erſte führt uns die ganze linke Hälfte des Bildes, wie ſie ſich Raffael urſprünglich denken mochte, ſowohl die obere, wie die untere Geſtaltenreihe vor Augen, das zweite in Oxford beſchränkt ſich auf die Schilderung des Himmels, giebt aber dieſen vollſtändig. Die techniſche Ausführung iſt in beiden Blättern dieſelbe. Sie ſind mit Sepia gezeichnet, zeigen die Schatten breit angelegt, die Lichter mit Weiſs aufgehöht. Dieſe Manier hat Raffael auch ſonſt noch angewendet, ſie ſpricht alſo nicht gegen die Echtheit, wohl aber muſs die Stumpfheit der Formen und die geringe Friſche der Zeichnung auffallen. Das Oxforder Blatt läſst uns in der Mitte den ſegnenden Chriſtus ſehen, ihm zur Seite auf gleicher Linie links die Madonna mit zwei Heiligen, rechts den Täufer, welchem ebenfalls zwei Heilige nachfolgen. Unter dieſer Geſtaltenreihe befindet ſich ähnlich angeordnet eine zweite. Die Stelle, die oben Chriſtus einnimmt, wird durch zwei Figuren, die wohl die beiden Apoſtelfürſten

bedeuten, ausgefüllt, rechts und links von ihnen ſind in gröſserem Maaſsſtabe noch je zwei Heilige, alle mit Büchern in den Händen, wahrſcheinlich die Evangeliſten, gezeichnet. Der Entwurf in der Windſorſammlung zeigt die gleiche Gruppirung, nur daſs ſich in der unteren Reihe noch Engel zwiſchen die Evangeliſten und Apoſtelfürſten ſchieben und die erſteren theilweiſe in der Stellung einen leichten Wechſel erfahren haben.

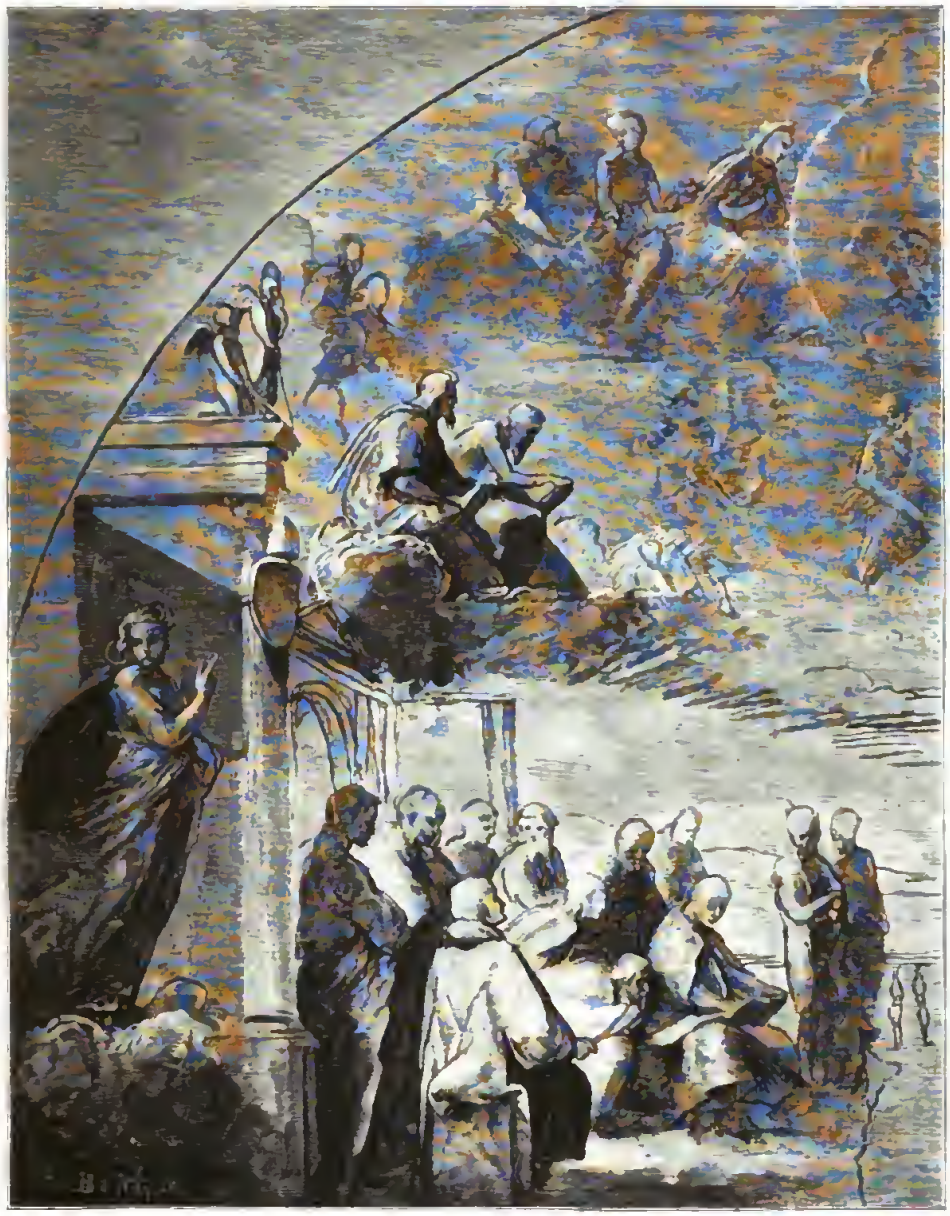
Ein gar weiter Weg trennt dieſe Entwürfe von der ausgeführten Freske. Anfangs, ſo ſcheint es, hatte Raffael die Abſicht, die Seligen in zwei Reihen über einander zu ordnen. Chriſtus erſcheint von den beiden Gruppen rechts und links geſchieden, die Madonna und der Täufer führen die letzteren an. Im Gemälde bildet Chriſtus mit ſeiner Mutter und dem Vorläufer eine beſondere erhöhte Gruppe, an welche ſich etwas tiefer in einem ſchön geſchwungenen Halbkreiſe die Heiligen anſchlieſsen. Daſs in dieſer Aenderung auch die glücklichſte Entwickelung des urſprünglichen Planes verborgen liege, ſagt ſchon das bloſse Auge. Von Einzelgeſtalten hat Raffael eigentlich nur die Maria und Johannes den Täufer in das ausgeführte Bild herübergenommen. Die anderen Figuren wurden entweder ganz fallen gelaſſen oder einer durchgreifenden Umarbeitung unterworfen. Am meiſten erinnern noch die vorderen Evangeliſten in der unteren Reihe an die beiden Apoſtel, welche in der Freske an der Spitze des Halbkreiſes ſtehen. Für die anfängliche Geſtaltung der Gruppen auf Erden ſind wir ausſchlieſslich an das Windſorblatt gewieſen.

Unverſtändlich und unerklärlich bleibt die Architektur in der Ecke, ein Säulenbau mit Gebälk, auf welchem zwei Engel ſtehen, welche an Stricken das päpſtliche Wappen feſthalten. Weder von dieſer Tempelcouliſſe, noch von der Frauengeſtalt, die vor dem Baue mit wehendem Gewande auf Wolken ſchwebt und mit der Hand nach oben weiſt, hat ſich in den ſpäteren Entwürfen oder im ausgeführten Bilde auch nur die leiſeſte Spur erhalten. Dagegen offenbaren die auf einer Art von Plattform geordneten Figuren ſchon mannigfache Keime der ſpäteren Gruppirung. Links im Vordergrunde ſitzt, das Haupt aufwärts dem Himmel zugewendet, ein Mönch. In ihm zeichnete Raffael den begeiſterten Seher, wie in der ſitzenden Figur mehr in der Mitte, welche ein Buch in den Händen hält, den gelehrten in den heiligen Schriften forſchenden Theologen. Dieſe letztere Geſtalt kehrt (als heiliger Hieronymus) in der Freske wieder, ebenſo der knieende andächtig lauſchende Jüngling und der andere, welcher vorgebeugten Leibes in das Buch zu blicken trachtet, links zur Seite des Heiligen. Die Perſonen des Hintergrundes nehmen noch keinen beſtimmten Antheil an der Handlung, ſind gleichſam nur als Zuſchauer gedacht und wurden bei den ſpäteren Entwickelungsſtufen der Compoſition beſeitigt. Doch gingen ſie nicht ganz verloren. Als Raffael die Schule von Athen entwarf, erinnerte er ſich der Gruppe ſtehender Männer links im Hintergrunde der Windſorzeichnung und ordnete das Gefolge in der Nähe des Philoſophenfürſten in ähnlicher Weiſe an. Das Studium der erſten Entwürfe zu den groſsen Fresken lehrt uns nicht allein die ſtrenge Geſetzmäſsigkeit in der Entwickelung der Compoſition kennen, ſo daſs wir im Stande ſind, für jede folgende Aenderung den ausreichenden Grund anzugeben, es enthüllt uns auch den wunderbaren Reichthum der Raffaeliſchen Phantaſie. Ueber

welche Fülle von Geſtalten mufste er verfügen, dafs er niemals zu ſorgen brauchte, es könnte über dem Aendern und Beſſern, dem Weglaſſen und Zufügen der Strom der Erfindung verſiechen. In einzelnen Augenblicken mufste ihn der ſtürmiſche Schöpfungsdrang geradezu übermannen. Da tauchten immer neue Geſtalten in ſeiner Phantaſie auf, die ſich nicht unmittelbar auf beſtimmte Bilder beziehen, gleichſam als der Wiederhall der Stimmung, in welche ihn Bilderreihen verſetzten, erſcheinen. Das britiſche Muſeum bewahrt z. B. ein Blatt (Br. 50), das in die erſten römiſchen Jahre fallen mufs, von oben bis unten mit nackten Geſtalten angefüllt, bei aller Haſt der Zeichnung voll Charakter, die nicht als Studien zur Disputa oder Schule von Athen gelten können, aber doch offenbar verwandten Gedankenkreiſen angehören.

Wir ſind nicht mehr in Stande die Entwickelung der Compoſition der Disputa Schritt für Schritt zu verfolgen, aber dennoch fähig auf eine Mittelſtufe den Finger feſt zu legen. Die Grundlage des Bildes ſteht bereits feſt. Im Himmel ſind die Heiligengeſtalten im weitem Halbkreiſe geordnet, auf Erden die Scharen der Gläubigen um den Altar geſammelt und zwar in denſelben Hauptgruppen, welche wir in der Freske wahrnehmen, wenn auch die endgiltig feſtgeſtellte Gliederung innerhalb der einzelnen Gruppen und die Uebergänge von einer Gruppe zur anderen noch nicht gefunden wurden. Dieſen Zuſtand der Compoſition verſinnlicht am beſten eine Federzeichnung im Louvre (Br. 279), welche die linke untere Hälfte des Bildes darſtellt. Dem Altare zunächſt ſitzen zwei Männer in geiſtlicher Tracht, beide mit Büchern in den Händen; der eine blickt in das aufgeſchlagene Buch hinein, der andere hat den mit der päpſtlichen Tiara bedeckten Kopf nach oben gewendet. Hinter dem mit Greifen geſchmückten Stuhle des Papſtes ſtehen drei Geiſtliche; ihm zur Seite knieen dicht aneinander gereiht drei jugendliche Geſtalten, in welchen ſich die Hingabe an die religiöſe Empfindung, die begeiſterte Andacht am ſtärkſten verkörpert. Eine im Ausdruck noch wenig beſtimmte Gruppe von drei Männern im Hintergrunde und eine andere, ebenfalls drei Männer die ſich eifrig unterreden, vorn in der Ecke ſchliefsen die Geſtaltenreihe ab.

Dem Louvreblatte am nächſten ſteht die berühmte Federzeichnung im Städelſchen Muſeum in Frankfurt, ein Studium nach dem Nackten, welches an drei Stellen von dem früheren Entwurfe abweicht. Zwiſchen dem Altar und dem leſenden Geiſtlichen wurden im Louvreblatte drei Mönchsköpfe ſichtbar; dieſe erſcheinen hier in eine lebendige, ſpäterhin übrigens wieder modificirte Gruppe verwandelt. Ein Jüngling erſteigt die Plattform, auf welcher die Hauptperſonen des Vorganges ſich befinden und weiſt dieſelben einer zweiten hinter ihm ſtehenden Figur. Die Eckgruppe erſcheint um eine Perſon vermehrt, in eine lebendige Action verſetzt und ſelbſtändiger erfaſst. Das letztere wurde zumeiſt dadurch erreicht, dafs der Künſtler die anſtofsende Gruppe noch ſtärker in den Hintergrund rückte. Im Ganzen leitete ihn bei der Zeichnung des frankfurter Blattes das Streben, die Hauptgruppen kräftiger zu betonen, die einzelnen Geſtalten im Ausdruck und charakteriſtiſcher Bewegung zu vertiefen. Darüber trat der Fluſs der Linien, der formelle Zuſammenhang der ganzen grofsen Compoſition etwas zurück. Beide zu vereinigen, bildete die Aufgabe der nächſtfolgenden Entwürfe.



Studie zur Disputa. Sepiazeichnung.
Windsor.

Dieſe weitere Stufe führt uns, und zwar ebenfalls für die linke Hälfte, aufser einer Skizze im Beſitze eines engliſchen Kunſtfreundes, Henry Vaughan, eine mit Weiſs überhöhte Sepiazeichnung in der wiener Albertina (Br. 173) vor, welche ſchon in älteren Zeiten wiederholt copirt wurde.

Die gröſste Neuerung und einen entſcheidenden Schritt zur Vollendung der Compoſition wagte Raffael, indem er zwiſchen die knieenden Figuren und den leſenden Papſt eine mächtige Geſtalt einſchob, welche ganz abgeſehen von ihrer inhaltlichen Bedeutung den bis dahin todten Raum — die Lehnen des Marmorſtuhles waren übermäſsig ſichtbar geblieben — in lebendigſter Weiſe ausfüllt und ungezwungen von einer Gruppe zur andern überleitet. Die drei knieenden Jünglinge, einer hinter dem anderen, ſind von einer gewiſſen Einförmigkeit nicht frei zu ſprechen. Auf dem wiener Blatte erſcheint der eine ganz in den Hintergrund gedrängt, der andere wird vorſchreitend gedacht und beugt ſich über den knieenden, um den Vorgang am Altare beſſer ſehen zu können. Die Grundſtimmung wurde feſtgehalten, in die Bewegung aber Mannigfaltigkeit gebracht. Die Hauptfigur in der Eckgruppe zeigte bisher Rückenanſicht; ſie wurde nun herumgedrebt und dadurch zu einer der hervorragendſten Perſonen des Bildes erhoben. Endlich ſtellte Raffael noch unmittelbar neben dem Altar, wo urſprünglich wenigſagende Mönchsköpfe herauslugten, eine markige Greifengeſtalt hin, welche energiſch in die Action eingreift und zu den Markſteinen der ganzen Compoſition gezählt werden muſs.

Kein Zweifel, daſs die andere, rechte Hälfte des Bildes eine ähnliche Entwickelungsgeſchichte beſitzt und auch hier zu den Kirchenvätern und ihrem geiſtlichen Gefolge allmählich Geſtalten hinzutraten, durch welche die Stimmungen und Empfindungen der Gemeinde einen verſtärkten Eindruck empfingen und in die Gruppen Leben und Bewegung kam. Zu dieſen ſpäteren Ergänzungen müſſen die mächtige Greifenfigur dicht am Altar, welche mit emporgehobenen Armen nach oben weiſt, der Papſt auf der unterſten Stufe, welchem eine himmliſche Viſion zu Theil wird, und endlich der bekränzte Alte neben der Schranke gezählt werden. Dieſes zu behaupten, giebt die ſtrenge Geſetzmäſsigkeit der Anordnung das Recht. Zwiſchen den beiden Hälften des Bildes herrſcht eine ſo vollkommene Uebereinſtimmung und ſo innige Beziehung, daſs gewiſs jede Anordnung auf der einen Seite einen entſprechenden Wechſel auf der anderen hervorrief. Ueberdieſs ſind alle Neuerungen, alle Striche und Zuthaten aus der Geſammtidee, welche in Raffael's Phantaſie immer reifer und reiner emporſtieg, hervorgegangen und trafen daher alle Theile des Gemäldes gleichmäſsig. Die Zahl der Hauptfiguren zu vermehren, kräftige Einſchnitte in die Gliederung der Compoſition zu machen, die Gruppen feſt und deutlich abzuſchlieſsen, das pſychologiſche Element zu vertiefen, das tritt uns als das Ziel entgegen, welchem Raffael in ſeinen Entwürfen nachſtrebte und dem er mit jeder neuen Skizze immer näher trat, bis er es in ſeinem ausgeführten Gemälde vollſtändig erreichte.

Ueber der Sorge, die Geſammtcompoſition zu entwickeln vergaſs aber Raffael nicht die Durchbildung der Einzelgeſtalten. Nahe an zwanzig Blätter haben ſich mit Detailſtudien für die Disputa erhalten: Köpfe, Hände, ganze Geſtalten, Entwürfe zu Gewandern, die faſt alle mühelos auf der Freske nachgewieſen werden

können. Und als er diese Skizzen zeichnete, da erfüllte ihn nicht allein gottähnliche Schöpferkraft, da durchzitterte ihn auch die göttliche Empfindung beseligender Liebe. Fünf Liebessonette kennen wir von Raffael; sie stammen alle aus der ersten römischen Zeit, sie sind sämmtlich auf Studienblätter zur Disputa geschrieben.

* * *

Die Geschichte der Entstehung der Disputa löst alle Schwierigkeiten, welche sich etwa bei einem ersten, unvermittelten Anblick der Freske dem Verständnis entgegenstellen. So darf denn alsbald zur Beschreibung des ausgeführten Bildes geschritten werden.

Im goldenen Glanze strahlt der Himmel, welcher den begeisterten Blicken der gläubigen Gemeinde offensteht. Engelsreigen steigen auf und nieder und erfüllen mit ihrem Jubel den ganzen gewaltigen Himmelskreis. Sechs gröfsere Engel mit flatternden Gewändern, in Anbetung begriffen, bilden das besondere Gefolge Gott Vaters, dessen Halbgestalt über dem blauen Firmamentbogen schwebt. Er hält in der einen Hand die Weltkugel und hat die andere zum Segen erhoben. Unter ihm, von einem goldenen Scheine umflossen, thront Christus, von Maria und dem Täufer umgeben. Christus hat um den einen Arm und die Beine einen weifsen Mantel gewunden; der Oberkörper ist nackt. Er breitet die Hände aus, an denen Wundmale sichtbar sind, die Erinnerungszeichen des Kreuzestodes, durch welchen die Menschheit erlöst wurde. Auf den Erlöser weist der Täufer mit der Rechten hin, während auf der anderen Seite die Madonna in demüthiger Verehrung, die Hände über der Brust gefaltet, beharrt. Unter diesen drei auf erhöhten Wolkenschichten thronenden Gestalten bemerkt man das Symbol des heiligen Geistes, die Taube, und zu ihren Seiten vier Engel, welche die geöffneten vier Evangelienbücher tragen. Auf einer tieferen Wolkenschicht, aus welcher Engelsköpfe hervortauchen, entfaltet sich im weiten Halbkreise die Gemeinde der Heiligen, die triumphirende Kirche. Die Gliederung dieser Gestaltenreihe, die Raffael's wahrstes Eigenthum bildet, während er für die früher geschilderten Personen auf ältere Typen zurückgehen konnte, zeichnet sich eben so sehr durch Klarheit wie Gesetzmäfsigkeit aus. Er läfst die Vertreter des alten Testamentes mit den Helden des neuen Bundes wechseln, und gliedert die letzteren gewissermafsen nach den heiligen Ständen: Apostel, Verfasser der heiligen Schriften, zugleich Verwandte Christi, und Märtyrer, die ersteren nach den Weltaltern. Dabei beobachtet er die Ordnung, dafs stets die in gleicher Reihe einander gegenübersitzenden Personen zu einander gehören oder auf einander folgen. Mit Beobachtung dieser Regeln gewinnt man, indem man die Zählung stets von dem äufseren Rande des Halbkreises beginnt, folgende Namen: Petrus und Paulus, Adam und Abraham, Johannes der Evangelist und Jacobus der ältere, Moses und David, Laurentius und Stephanus, die beiden Schutzheiligen Roms, die bereits in der benachbarten vaticanischen Capelle Nicolaus' V. ihre künstlerische Verklärung gefunden hatten, und endlich halbverhüllt durch den Wolkenthron Christi Jeremias und Judas Maccabäus.

Die Embleme, welche die Mehrzahl dieſer Männer in den Händen tragen, laſſen über ihre Bedeutung keinen Zweifel aufkommen. Daſs der kahlköpfige Greis mit den Schlüſſeln in den Händen als Petrus, die kräftigere Geſtalt ihm gegenüber mit Schwert und Buch als Paulus vom Künſtler gedacht wurde, ſteht ebenſo feſt, wie daſs das Opfermeſſer auf Abraham, die Geſetzestafeln auf Moſes, die Harfe auf David, die Palme auf einen Märtyrer, die Diakonentracht auf Stephanus und Laurentius, das Flammenornament am Gewande insbeſondere auf den letzteren hinweiſen. Höchſtens können die beiden halbverhüllten Geſtalten, von welchen die eine in goldener Rüſtung glänzt, die andere ein Tuch um den Kopf gewunden hat, einiges Nachdenken veranlaſſen. Die von Raffael feſtgehaltene Regel, nach welcher dieſe beiden Perſönlichkeiten dem letzten vorchriſtlichen Weltalter angehören müſſen, ſchränkt die Auswahl ein. Perugino hat im Cambio in Perugia unter andern Helden des alten Teſtamentes, neben Moſes, David, Salomon, im Hintergrunde auch Jeremias gezeichnet und dieſem eine ähnliche Kopfbedeckung gegeben, wie ſie die Geſtalt in der Disputa links vom Himmelsthrone zeigt. Erkennen wir in dieſer letzteren alſo den Propheten Jeremias, ſo muſs folgerichtig in dem gewappneten Manne gegenüber der letzte groſse Held des Judenthums: Judas Maccabäus begrüſst werden.

Stiller Ernſt und feierliche Ruhe iſt die Grundſtimmung, welche in dem ganzen weiten Kreiſe der Heiligen waltet. Sie wird nur ſoweit unterbrochen, als das künſtleriſche Gebot, für einen Wechſel der Bewegungen und eine Mannigfaltigkeit des Ausdruckes zu ſorgen, ſeine Erfüllung verlangt. Immerhin bleibt aber leidenſchaftsloſes Beharren der weſentliche Zug in allen Perſonen. Die Apoſtelfürſten ſind in ein ſcharfes Profil geſtellt und lenken den Blick kaum merklich nach oben. Von Paulus beſitzt die Oxfordſammlung (Br. 29) eine Skizze in Kohle und ſchwarzer Kreide mit aufgehöhten Lichtern, welche weit deutlicher als die farbige Freske den Zuſtand des ruhigen Zuwartens ausſpricht. Dort nämlich faſst der Apoſtel nicht wie auf dem Gemälde das Schwert mit der Linken, ſondern hat mit der Hand in den ſtattlichen Bart gegriffen. Auch in der prächtigen nackten Geſtalt Adam's neben Petrus erſcheint das befriedigte ruhige Daſein ausgeprägt. Er hat die Beine übereinander geſchlagen und die Hände, um die Bequemlichkeit zu erhöhen, um das Knie gelegt. Neben ihm ſehen wir den jugendlichen Evangeliſten ganz vertieft in die vor ihm aufgeſchlagene Schrift, der gar nicht merkt, daſs ſich ihm der königliche Sänger mit herzlicher Theilnahme zuwendet. Erſt Laurentius zeigt eine erhöhte Stimmung und eine lebhaftere Bewegung. Er weiſt mit ausgeſtrecktem Arm auf die unten verſammelte Gemeinde, auf welche er auch herabblickt, während ſein Partner auf der anderen Hälfte des Halbkreiſes, der heil. Stephanus, den Kopf in ſcharfer Wendung den höhern Himmelsſphären zukehrt. Die anderen Geſtalten auf der rechten Seite gehen dann wieder in das ruhige Geleiſe zurück. Moſes, die Geſetzestafel mit beiden Händen vor ſich haltend, blickt gerade aus, der heil. Jacobus, die Arme auf ein aufrechtſtehendes Buch geſtutzt, hat nachdenklich das Antlitz geneigt; Abraham ähnlich wie ihm gegenüber Adam wendet den Kopf langſam und ruhig dem Apoſtel zu. Mit dieſer durchgehenden Gemeſſenheit des Ausdruckes und der Bewegung ſtimmt vortrefflich das Colorit. Es vermeidet alle ſcharfen Con-

Nacktes Studium zur Disputa. Federzeichnung. Städel'sches Institut in Frankfurt.

traſte und läſst einen milden Ton gleichmäſsig walten. Will man das volle Verſtändniſs dieſes himmliſchen Paradieſes gewinnen, ſo vergleiche man es mit verwandten älteren Darſtellungen, insbeſondere mit dem Halbkreiſe von Heiligen, welchen Raffael in San Severo gemalt hatte. Kein halbes Jahrzehnt war ſeitdem vergangen, und doch ſcheint es als ob eine ganz neue Welt vor den Augen des Beſchauers ſich aufthäte.

Ein wirkſames Gegenbild zu der feierlichen Sonntagsruhe im Kreiſe der Heiligen bietet das reich bewegte Leben der gläubigen Gemeinde in der unteren Hälfte der Freske. Sturm und Drang haben die ſtreitende Kirche an den Altar geführt, welcher nicht allein die Hauptgliederung des Werkes fortſetzt und die verſammelte Menſchenmaſſe ebenſo ſcharf in zwei groſse Gruppen ſcheidet, wie oben der Halbkreis der Heiligen durch die göttlichen Perſonen in zwei Hälften getheilt wird, ſondern auch in anſchaulicher Weiſe die kirchliche Natur der Verſammlung andeutet. Auf dem Altar prangt eine Monſtranz mit der Hoſtie, ſeine Vorderſeite iſt mit einem blauen Tuche bedeckt, in welches Raffael die ſchönſte goldene Arabeske eingezeichnet hat. Links vom Altar ſitzen der Papſt Gregorius und der heilige Hieronymus, mit dem Löwen und dem Cardinalshute zu Füſsen, rechts vom Altare thronen in biſchöflichem Ornate die heiligen Ambroſius und Auguſtinus. Die vier groſsen Kirchenväter, die Stützen des Glaubens und die Führer der Gemeinde ſind als ſolche durch ihre Stellung in der unmittelbaren Nähe des Altares charakteriſirt. Es galt aber noch mehr; es muſste auch ihr Antheil an dem Vorgange geſchildert werden. Und da trat der Künſtler in ſein volles Recht. Raffael ſchuf in dieſen vier Geſtalten eben ſo viele pſychologiſche Typen, in welchen ſich die verſchiedenen Grade und Stufen der religiöſen Erkenntniſs kundgeben.

Während Hieronymus, der Bibelüberſetzer, mit tiefſtem Ernſt in dem vor ihm aufgeſchlagenen Buche lieſt und ganz vertieft in die Forſchung erſcheint, hält Papſt Gregor die Schrift nur noch mechaniſch in den Händen und wendet das Antlitz, die Offenbarung ahnend, nach oben. Von der Offenbarung mächtig ergriffen, die Hände voll Staunen und Bewunderung emporhebend, zeichnet Raffael auf der anderen Seite des Altares den heiligen Ambroſius; zur Ruhe wieder zurückgekehrt, theilt Auguſtinus bereits die ihm gewordene Anſchauung der göttlichen Dinge dem jugendlichen Schreiber mit, welcher zu ſeinen Füſsen kniet. Zwei namenloſe Geſtalten, die eine im geiſtlichen (grünen, mit Gold geſtickten) Ornate, die andere den gewaltigen Leib in einen weiten blauen Mantel gehüllt, ſtehen dicht am Altare neben Hieronymus und Ambroſius. Sie verſtärken den Eindruck und faſſen in kräftiger Geberde die Stimmung und Empfindung der Kirche näher zuſammen. Mit beiden Händen weiſt der Prieſter auf das geheimniſsvolle Altarſacrament hin, als wollte er den heiligen Hieronymus zu weiterem Forſchen auffordern, ihm den Gegenſtand der richtigſten Erkenntniſs bezeichnen. Der langbärtige Laie deutet mit emporgehobener Rechten gegen den Himmel und giebt dem Blicke des heiligen Ambroſius die Richtung. Die nothwendige Ergänzung dieſer beiden Figuren bilden die zwei, gleichfalls erſt nachträglich componirten, hochragenden Geſtalten auf den unteren Stufen des Altarraumes: auf der linken Seite vom Rücken geſehen, ein Mann von mächtigen

Gliedern, der den Mantel ſo auf der einen Achſel befeſtigt trägt, daſs der rechte Arm unbedeckt bleibt und frei herauskommt, ihm gegenüber ein Papſt im reichen goldgeſtickten Ornate. Dieſer wiederholt die Geberde des Ambroſius; er iſt gleichfalls der Offenbarung theilhaftig geworden und von Begeiſterung erfüllt; ſein Gegenbild dagegen zeigt mit der Hand auf das Buch, das Papſt Gregor auf ſeine Kniee aufſtützt und gehört offenbar dem Kreiſe der Forſcher an. So prägt ſich in allen vier Männern, in jenen dicht am Altare und den anderen auf den vorderſten Altarſtufen die Empfindung aus, welche die Kirchenväter auf ihrer Seite bewegt, in ihrer äuſsern Erſcheinung aber kreuzen ſie ſich; dem Geiſtlichen des Hintergrunds und Laien im Vordergrunde links entſprechen rechts der Laie im Hintergrunde und der Geiſtliche im Vordergrunde. Dadurch wird jener vollendete Rhythmus in der Anordnung und Gruppirung erzielt, welcher ſchon längſt an den Stanzenbildern bewundert und geprieſen wurde.

Die Bewegung, in der unmittelbaren Nähe des Altares angeregt, pflanzt ſich aber noch weiter bis an den Rand des Bildes fort. Zwei Gruppen ſchlieſsen hier die Scene; beide hängen ſo eng und feſt mit den Hauptgruppen zuſammen; erſcheinen als eine ſo nothwendige Ergänzung derſelben, daſs man kaum begreifen kann, wie ſie in den früheſten Entwürfen übergangen werden konnten. Sie ſind in der That erſt ſpäter eingeordnet, aber nicht äuſserlich angefügt, vielmehr von Raffael, als noch die ſchöpferiſche Kraft voll ſtrömte, gezeichnet worden. Auf eine durchbrochene Schranke hat ein älterer Mann, mit überaus ſcharf geſchnittenem Kopfe, ein offenes Buch geſtellt und deutet mit der Hand auf einen daſelbſt niedergeſchriebenen Satz hin. Neugierig blicken und lauſchen die nächſten Genoſſen. Der eine beugt ſich ſtark vor, der andere ſtreckt den Hals, um den Inhalt zu erſpähen. Vor ihnen aber ſteht ein glaubenseifriger, ſchöner Jüngling, das Haupt von goldenen Locken umrahmt, über die Schulter leicht den Mantel geworfen, das milde, klare Antlitz den noch in der Erkenntniſs Unſicheren und Ungeübten zugewendet. Er weist ſie mit ſprechender Geberde auf die Gruppen am Altare hin, wo die Quelle der Belehrung flieſst. Auf der entgegengeſetzten Seite übt das Amt des Führers und Leiters ein vollbärtiger, älterer Mann. Ein jungeres Glied der groſsen Gemeinde hat ſich von hinten herangedrängt und beugt ſich über die Baluſtrade vor, um die Wunder und Zeichen beſſer zu ſchauen. Da deutet nun der Alte mit der Hand auf den Papſt, der auf der höheren Stufe ſteht, als einen der Auserkorenen, welche der Offenbarung theilhaftig wurden.

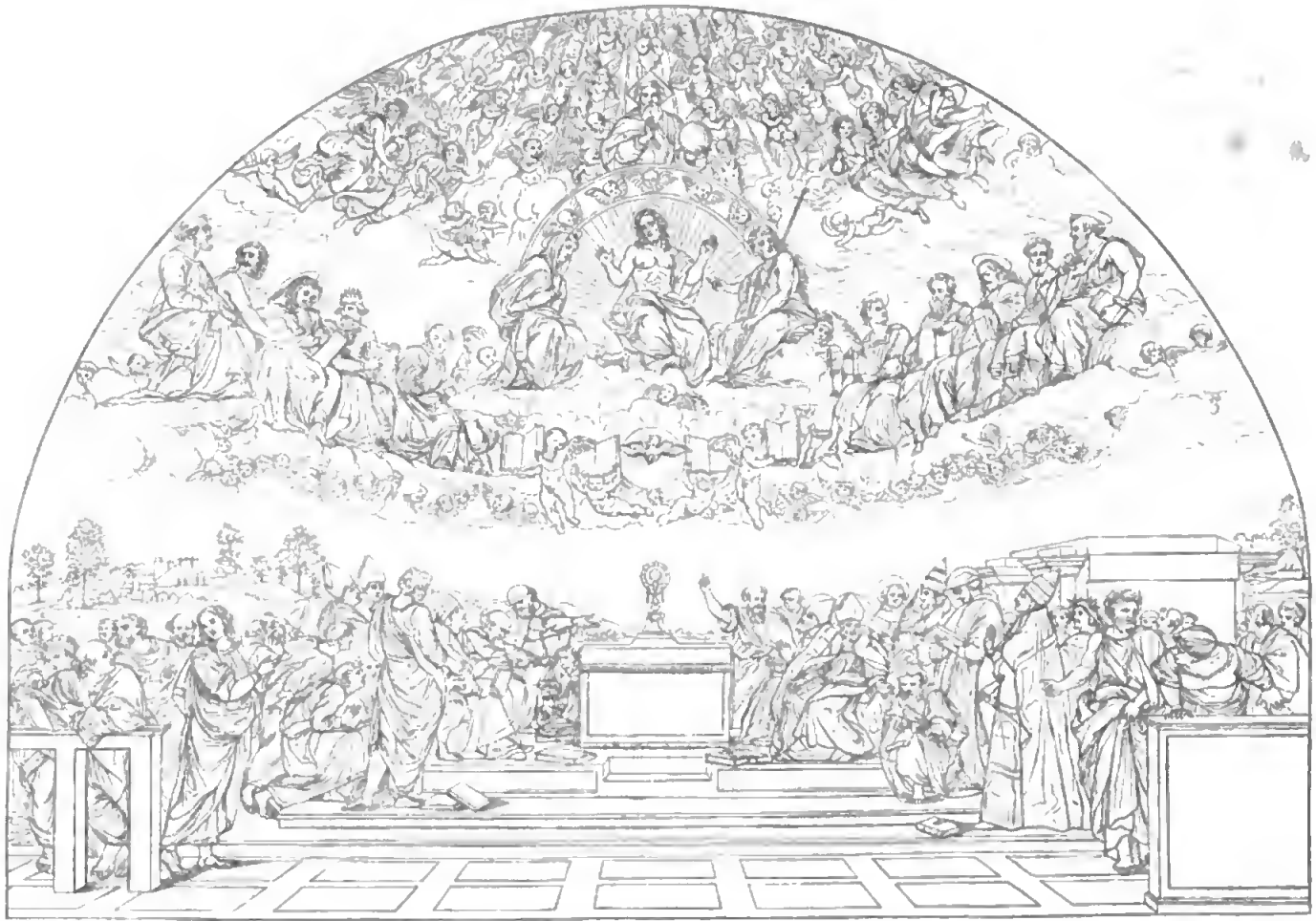
Noch wären manche Geſtalten zu erwähnen, welche den Hintergrund füllen, meiſt nur mit den Köpfen zwiſchen den Hauptfiguren herausragen. Sie führen theilweiſe berühmte Namen. So bemerken wir gleich links am äuſserſten Rande im Mönchsgewande den frommen Maler Fra Giovanni da Fieſole; rechts vom Altar laſſen die in den Heiligenſchein eingeſchriebenen Buchſtaben den Thomas von Aquino (zwiſchen Ambroſius und dem eine Palme tragenden Papſte) und den Cardinal Bonaventura, den doctor seraphicus in der mittelalterlichen Theologie, errathen. Auch Dante's bekannter Kopf, mit dem Lorbeer bekrönt, iſt leicht kenntlich. In ſeiner Nähe im ſcharfen Profil ſichtbar ſoll der florentiner Martyrer Savonarola Platz gefunden haben. Doch bilden alle dieſe Männer nur

eine hiſtoriſche Staffage, gerade ſo wie die Biſchöfe und Mönche dazu dienen, den kirchlichen Charakter der Verſammlung unmittelbar zur Anſchauung zu bringen. Die Grundpfeiler und Eckſteine der ganzen Compoſition bleiben doch die vier Kirchenväter und die ſechs unbenannten idealen Figuren, welche den Cäſuren eines Verſes vergleichbar die einzelnen Gruppen ebenſo ſehr verbinden, wie ſie dieſelben in deutlicher Gliederung auseinanderhalten. Wir zählen ſie noch einmal auf: Sie ſind der Jüngling und der vollbärtige Mann unten an den Schranken, der vom Rücken geſehene Laie und der Papſt auf den vorderen Stufen und endlich dicht am Altare: der Cleriker, welcher auf die Monſtranz deutet und ihm gegenüber der gewaltige Mann Gottes, der nach oben gegen den Himmel weiſt. Links vom Altare haben überwiegend, die da den Glauben ſuchen und nach der Wahrheit fragen, Platz gefunden, rechts von denſelben erſcheinen verſammelt, welche die Offenbarung ahnen, ſie wohl gar mit begeiſterten Augen ſchauen. Die rechte Betonung und das volle Leben empfangen aber dieſe beiden Richtungen erſt durch die hochragenden Geſtalten, welche, von jeder hiſtoriſchen Beſonderheit losgelöſt, ausſchlieſslich ideale Functionen beſitzen, rein und kräftig die Gedanken der ganzen groſsen Gemeinde verkörpern, den Triumph des Glaubens offen kundgeben.

Hat die Ehrwürdigkeit des Gegenſtandes einen gewiſſen alterthümlichen Ton der Schilderung begünſtigt, oder hat Raffael, in der Freskenmalerei noch wenig geübt, ſich in weiſer Vorſicht mehr an ältere Muſter gehalten? Die ſcharf abgegrenzten Linien, die beſtimmten Formen, der helle Farbenton erinnern an florentiner Zeiten; auch der landſchaftliche Hintergrund, in welchem links die Anſtalten zu einem Kirchenbau getroffen werden, rechts die bereits aufgerichteten Quadern eines mächtigen Fundamentes ſich bemerkbar machen, trägt einen aus den früheren Bildern wohlbekannten Charakter. Sicher iſt, daſs dieſe Anklänge an die florentiniſche Periode in keiner Freske mehr wiederkehren.

* * *

Die Freske auf der an die Disputa anſtoſsenden Fenſterwand iſt der Verherrlichung der Poeſie gewidmet und ſchildert die Gemeinde groſser Dichter alter und neuerer Zeit, welche ſich unter dem Schutze Apollo's und der Muſen auf dem Parnaſs verſammelt haben. Ein groſses Fenſter unterbricht die Wandfläche; doch fand darin Raffael kein erſchwerendes Hinderniſs für die freie Entfaltung ſeiner Compoſition, entdeckte vielmehr in dem Fenſtereinbau ein wirkſames Motiv, die ganze Scene zu gliedern. Ueber dem Fenſter war der natürlich gegebene Raum für den Gipfel des Muſenhügels, welcher auf beiden Seiten des Fenſters ſich ſachte herabſenkt. Und dieſe Gliederung ſcheint Raffael von allem Anfange bereits feſtgehalten zu haben. Wenigſtens zeigt ſchon der früheſte Entwurf, der ſich vom Parnaſs erhalten hat, ein Studium nach dem Nackten in Oxford (Br. 30), dieſe Anordnung, ohne daſs irgend ein Schwanken und unſicheres Rathen bemerklich wäre. Das Oxfordblatt, eine Biſterzeichnung mit der Feder, iſt freilich keine Originalarbeit Raffael's, aber doch, wenn nicht alles trügt, eine gute Copie nach dem Originale und für uns doppelt werthvoll, weil es der ein-



Die Disputa.

Frescogemälde in den Stanzen des Vaticans. Rom.

zige erhaltene Entwurf zum ganzen Bilde iſt. Der berühmte Kupferſtich Marcanton's, welcher eine vielfach von der Freske abweichende Darſtellung des Parnaſſes zeigt, hat keinen Anſpruch, etwa wegen dieſer Abweichung als eine Vorſtufe der Compoſition zu gelten. Die an Manier ſtreifende Haltung Apollo's, für deſſen untere Körperhälfte ein bekanntes antikes Relief zum Muſter diente, überhaupt die faſt ängſtliche Annäherung an die Antike, weiter ſodann die gezierte Haltung der drei Muſen links von Apoll, vor allem aber die Zeichnung der Gewänder weiſen auf einen Schüler Raffael's, der an dem ſpäteren Stile des Meiſters ſich geübt hatte und mit Benutzung Raffaeliſcher Motive, lange nachdem der Parnaſs im Vatican gemalt war, die Vorlage für den Kupferſtecher zeichnete.

Die Handzeichnung in der Oxfordſammlung, wo überdies nächſt der Albertina in Wien, dem britiſchen Muſeum und der Wicarſammlung in Lille die werthvollſten Detailſtudien für den Parnaſs vorhanden ſind, offenbart uns, dafs die Haupttheile des Gemäldes ſchon frühzeitig feſtſtanden. Nur die Gruppen am Fuſse des Hügels, insbeſondere die ſitzenden Figuren danken einer ſpäteren Umarbeitung des Gedankenkreiſes, dem Wunſche eines kräftigeren Abſchluſſes der ganzen Scene ihren Urſprung. Die Geſtalten, die er zu malen hatte, mufste er nicht erſt von langer Hand zuſammenſuchen, wie es doch theilweiſe für die Disputa und die Schule von Athen ſich nothwendig erwies. Sie waren alle im höchſten Grade volksthümlich und in den Kreiſen, aus welchen er ſeine Anregungen ſchöpfte, als Ideale feurig verehrt. Wohl kannte Raffael die göttliche Natur des Muſik-Erfinders Apoll und wufste, dafs die göttliche Leidenſchaft, der »furor divinus«, welcher dem wahren Dichter innewohnt, vor allen in Homer und Orpheus, in Heſiod und Pindar verkörpert war. Die Namen Sappho und Virgil klangen ihm nicht fremd, und dafs die grofsen italieniſchen Dichter die rechten Erben und unmittelbaren Nachkommen der klaſſiſchen Poeten ſind, galt ihm gewiſs wie allen Zeitgenoſſen als feſte Glaubensregel. Um den rechten Ton der Schilderung anzuſchlagen, durfte er nur auf die begeiſterten Worte hinhorchen, in welchen ſeit einem Jahrhundert die beſten Männer Italiens das Weſen und die Macht der Poeſie prieſen. Er erfuhr dann, dafs die Poeſie von Gott ſtamme und zu Gott führe, dafs den Dichter göttliche Töne begeiſtern, und die Muſen ihn in einen Rauſch verſetzen, welchen er ſingend auch ſeinen Zuhörern mittheilt. Auf Grund dieſer Anſchauungen entwarf Raffael ſein Bild.

Unter Lorbeerbäumen auf dem Felſen, welchem die Hippokrene entſpringt, thront der bekränzte Apoll. Ein leichter rother Mantel deckt Oberarm und Schofs, ſo dafs ſein jugendlicher Körper (Studie mit der Feder gezeichnet in Lille, Br. 93) beinahe völlig in nackter Schönheit ſtrahlt. Kopf und Blick hat er gegen den Himmel gerichtet und horcht in ſufser Selbſtvergeſſenheit den Tönen, welche er ſeinem Inſtrumente entlockt hat. Raffael gab ihm nicht die Lyra, ſondern eine Geige in die Hand. Darüber haben ſich die ſpäteren Kunſtkenner wahrſcheinlich viel mehr Gedanken gemacht, als der Künſtler ſelbſt, der eben hier nicht den durch die alte Kunſt fixirten Typus des Olympiers, ſondern den in der Renaiſſance noch unmittelbar lebendigen Sangesgott darſtellen wollte, und welcher die Lyra, bereits als Attribut einer Muſe benutzt, nicht zu wiederholen liebte. In der unmittelbaren Nähe Apolls lagern in nahezu gleichen Stellungen

zwei Mufen; jene zur linken ſtemmt die Tuba auf den Schenkel auf, zeigt den Buſen halb entblöſst und hat das an die Tracht römiſcher Statuen erinnernde Gewand nur leicht und locker um die ſchönen Glieder gelegt. Ihr Gegenbild, Erato, läſst die Leier in ihrer Linken ruhen und ſtützt ſich mit der Rechten auf den Felsblock, den Kopf dem göttlichen Sänger zuwendend. Von beiden Figuren beſitzt die Albertina (B. 169 und 170) mit der Feder gezeichnete Entwürfe.

Die anderen Mufen haben ſich in zwei Gruppen hinter ihren Führerinnen verſammelt. Eng ſchmiegen ſich zur Linken Apolls, leiſe horchend, zwei Mufen aneinander, die dritte und vorderſte durch die tragiſche Maske in der Hand als Melpomene charakteriſirt, ſchwebt, durch die Zaubertöne des Gottes angelockt, in ſanftem Fluge heran. Dieſes Getragenwerden, dieſes unwillkürliche Folgen einer äuſsern Macht prägt ſich noch viel deutlicher, als in der Freske, in der berühmten Federzeichnung aus, welche Oxford von der Melpomene bewahrt. Ruhiger, gehaltener erſcheint die Stimmung der rechts vor den Lorbeerbäumen verſammelten Mufen. Sie blicken auf Apoll hin, und machen die Genoſſen auf den wunderbaren Vorgang aufmerkſam. Nur die vierte Geſtalt dieſer Gruppe iſt von Raffael noch zu einer andern Function beſtimmt worden. Er vergaſs nicht über der Wahrheit der Schilderung die rein künſtleriſche Aufgabe. Hier auf dem Parnaſs, wo alle Geſtalten eine freie Heiterkeit athmen, und rückhaltslos den feurigſten Empfindungen ſich hingeben, durfte nicht durch eine unbedingte Symmetrie der Anordnung die Scene etwa ceremoniell geſtaltet werden. Raffael verſchob die räumlichen Pläne, verlängerte nach links hin den Gipfel des Hügels, ſo daſs hier auch noch der Dichterfürſt Homer, von Dante und Virgil begleitet, ſeinen Platz findet.

In dem blinden Sänger, der neben Apoll am meiſten das Auge feſſelt, hat Raffael den »furor divinus«, welcher nach Humaniſtenglauben den Dichter durchdringt, am groſsartigſten verkörpert. Den bekränzten bärtigen Kopf hoch erhebend, die Lippen geöffnet, um einen Hymnus anzuſtimmen, mit der einen Hand den in Falten zuſammengerafften Mantel haltend, die andere ausgeſtreckt, als wollte er dem geſungenen Worte Nachdruck verleihen — ſo ſchreitet Homer langſam feierlich vor, der Gegenſtand der Ehrfurcht und der auf jeden Ton eifrig lauſchenden Aufmerkſamkeit für ſeine nächſten Genoſſen. Raffael hat keine antike Maske bei der Schöpfung ſeines Homer verwendet, aber den Charakter des mächtigen Sängers, der »von Gott kommt und zu Gott führt« meiſterhaft wiedergegeben. Dieſer gewaltigen Geſtalt muſste nun auf der anderen Seite der Mittelgruppe ein Gegengewicht verliehen werden, wenigſtens in formeller Beziehung, daſs nicht das Auge, von der Bedeutung Homers ohnehin ſchon gepackt, hier eine Leere und eine Lücke finde. Dazu dient die neunte, vom Rücken aus geſehene Muſe, eine hochragende Figur, welche im Gegenſatze zu ihren Genoſſinnen in ein faltenreiches Kleid gehüllt und in der farbigen Erſcheinung in Uebereinſtimmung mit der Figur Homers gebracht iſt.

Die Dichtergruppe auf der rechten Seite, welche den Begleitern Homers entſprechen ſoll, tritt gegen die letztere in den Hintergrund zurück. Die Charaktere werden nicht geſondert, die Stimmungen der einzelnen nicht individualiſirt. Der Ausdruck beſeligten Daſeins ſpricht aus allen vier Geſtalten, hinter welchen

wahrſcheinlich Portraits von Zeitgenoſſen verborgen ſind. Lebhafter und empfindungsreicher hat Raffael die beiden Gruppen am Fuſse des Hügels gezeichnet. Der Wiederhall des göttlichen Geſanges hat ſie getroffen und bewegt das Gemüth der alten und neueren Dichter, die hier unterſchiedslos zuſammenſtehen; leiſe auf der Seite Sappho's, kräftiger auf der anderen Seite, wo ein bärtiger antiker Poet im Vordergrunde ſitzt und mit der ausgeſtreckten Rechten in erregtem Geſpräch dem neben ihm ſtehenden ſtaunenden Genoſſen ſich zuwendet. Ob die Geberde des dritten Dichters, der den Finger an den Mund legt, eine Mahnung zum Schweigen oder geſpannte Aufmerkſamkeit bedeutet, mag jeder Beſchauer für ſich entſcheiden. Unter allen dieſen Geſtalten haben die beiden vorderſten ſitzenden Figuren: Sappho, zu welcher das britiſche Muſeum den Entwurf beſitzt, und der ſogenannte Pindar ihr gegenüber ſtets die gröſste Bewunderung hervorgerufen. Sie üben den Eindruck, nicht als ob die Freske ſich nachträglich den baulichen Bedingungen fügen müſſe, ſondern als ob die Anordnung der Wand zur beſſeren Gliederung des Gemäldes erfolgt ſei. Raffael hat den gemalten Fenſterrahmen kunſtreich in die Compoſition hineingezogen und in ihm die beſte Stütze für den Arm der ruhenden Sappho gefunden.

Der Wiederſchein humaniſtiſcher Ideen, zu Raffael's Zeiten bereits ihr Abendſchein, verleiht dem Parnaſs eine durchſichtige Klarheit. Keinen Augenblick ſtehen wir rathend und unſicher vor dem Bilde, fragend nach ſeinem inhaltlichen Kern und forſchend nach dem Charakter und der Stimmung der einzelnen Geſtalten. Auch bedarf es keiner antiquariſchen Kenntniſſe, um zu dem vollen Verſtändniſs des Vorganges zu gelangen. Raffael lag es fern, das antike Leben illuſtriren zu wollen. Als er den Parnaſs ſchuf, ſtand er noch unter dem Banne der älteren Renaiſſanceeultur, welche ſich die Antike nicht als eine abgeſchloſſene Welt denken konnte, die es wohl verdient, um ihrer ſelbſt willen ergründet und geprieſen zu werden, aber von der lebendigen Gegenwart gänzlich getrennt iſt, vielmehr an ihr unmittelbares Nachleben im italieniſchen Volke glaubte. Als Hilfsmittel diente ihm wohl die Antike, um die Gewänder ſchön zu ordnen und in zierliche Falten zu legen oder um die richtigen Attribute der einzelnen Geſtalten zu treffen. Aber wie Raffael ſchon die Köpfe ſelbſtändig ſchuf, ſo gab er vollends dem ganzen Bilde eine ſolche Stimmung, daſs die Zeitgenoſſen in ihm den Spiegel ihrer eigenen Empfindungen erkannten und in den Helden des Parnaſſes nur lebendige wenn auch verklarte Perſönlichkeiten, die in ihr Daſein unmittelbar hineinragen, begrüſsten.

* * *

Auch das groſse Wandgemälde gegenüber der Disputa, unter dem Namen: Schule von Athen weltberühmt, wird durch den Wiederſchein humaniſtiſcher Anſchauungen erhellt; es verleiht aber dem Bilde wenigſtens für die Augen ſpäterer Geſchlechter nicht jene durchſichtige Klarheit, die in der Schilderung des Parnaſſes entzückt. Nicht durch die Schuld des Künſtlers. Alle Eigenſchaften, die wir an ihm bisher bewunderten, offenbart auch die Schule von Athen. Sie feiert aber einen Gedankenkreis, welcher am raſcheſten tiefgreifenden

Wandlungen unterworfen iſt, und verkörpert die feinſten und intimſten Ideen der Renaiſſance, die natürlich am ſtärkſten abblaſsten, als die Renaiſſancebildung zu Grabe getragen wurde, was nur zu bald und theilweiſe mit rauher Gewaltſamkeit geſchah.

Kein Weltalter erſcheint für uns ſo ſehr erfüllt von wunderbaren und überraſchenden Dingen, wie die Renaiſſance. Wir ſtaunen über den jugendlichen Schwung des Geiſtes, welcher der Phantaſie die Herrſchaft über die ganze Welt einräumt, über die ſeltene Kraft des Auges, welche das Dunkel eines Jahrtauſends durchdringt und das Alterthum in friſchen, lebendigen Farben wieder erblickt, über die Unerſchütterlichkeit des guten Glaubens, eine ganze groſse Welt laſſe ſich ohne Kampf und Streit andern, eine neue Ordnung der Dinge einführen, ohne daſs die altregierenden Mächte es merken und in ihren Anſprüchen beſchränkt werden. Das Wunderbarſte bleibt aber der begeiſterte Cultus der Wiſſenſchaft. Wir begreifen mühelos, wie es allmählich geſchehen konnte, daſs der chriſtliche Himmel ſich entvölkerte, wir würden es erklären können, daſs die Gluth der italieniſchen Sonne endlich die Nebel vom Olymp wieder bannte und ſeinen Gipfel in ſtrahlendem Glanze zeigte; ein geradezu einziges weltgeſchichtliches Schauſpiel bietet aber die göttliche Verehrung, welche Philoſophen, den Helden des Wiſſens überhaupt erwieſen wurde. Wohl nennt ſich auch das achtzehnte, der Renaiſſanceperiode vielfach verwandte Jahrhundert die Zeit der Aufklärung und huldigte Philoſophen. Wie klein erſcheint aber der Kreis der Huldigenden, wie geheimnisvoll auf die innern Räume des Hauſes, auf den Salon eingeſchränkt der Cultus der Aufklärung gegen die öffentlich anerkannte Macht und den allgewaltigen Einfluſs der Philoſophie im Anfange der Renaiſſanceperiode. Eine ariſtokratiſche Organiſation der Geſellſchaft war freilich auch hier die nothwendige Vorausſetzung, um den reinen Geiſtesmächten zu irdiſcher Herrſchaft zu verhelfen. Aber dieſe italieniſchen Ariſtokraten des funfzehnten Jahrhunderts bilden keine ſich abſchlieſsende und zur Seite haltende Gruppe, die furchtſam oder hochmüthig ſich der unmittelbaren Leitung der Dinge gern entſchlägt. Sie waren ein vornehm ſtolzes Geſchlecht, welches auftritt, als wäre der Sieg bereits entſchieden, dabei von einer rührenden Naivetät, was den Glauben an die Kraft ihrer Ideale betrifft. Kein Zweifel: alle Noth, aller Kampf hat ein Ende, ſobald dieſelben in Wirkſamkeit treten.

Es ging ein Frühlingswehen durch das italieniſche Volk, als an die Stelle des entſetzlichen im Mittelalter gebräuchlichen Pariſer Lateins, das auch den letzten Funken des Verſtandes in den Köpfen der Scholaſtiker erlöſchen lieſs, der ſtattliche Pomp der römiſchen Sprache an das Ohr vernehmlich tönte, als in der Seele die Ahnung von dem engen Zuſammenhange der alten Cultur mit der neuen Bildung emporſtieg und daſs die Geheimniſſe der Offenbarung nicht undurchdringlich waren für die Weisheit der Vorfahren, zu begeiſterter Ueberzeugung erwuchs, als endlich der Glaube ſich Bahn brach, daſs die ganze Menſchheit den entlegenen Zeiten und entfernten Räumen zum Trotz eine Einheit bilde, in welcher ſich die göttliche Leitung gleichmäſsig bewähre. Die erſte friſche Blüthe des italieniſchen Humanismus war freilich zu Raffael's Zeiten ſchon verflogen. An der harten Wirklichkeit ſtieſs ſich, was der jugendlichen Phantaſie der früheren

Geſchlechter als durchaus glatt und harmoniſch vorgeſchwebt hatte. Nur wenige Schritte dem Ziele der irdiſchen Herrſchaft entgegen konnte der Humanismus machen, ohne weitverzweigte Intereſſen zu verletzen und den im Beſitz befindlichen Mächten zu miſsfallen. Er zog ſich in engere Kreiſe zurück und ſtand vorzugsweiſe nur der innern idealen Welt der Wiſſenſchaft vor. Als Platonismus ragte er in das ſechzehnte Jahrhundert hinein, und ſo lernte ihn auch Raffael kennen.

Der Orient hatte mit Wucherzinſen die bettelhafte Hilfe, die ihm das Abendland in den letzten Bedrängniſſen zukommen liefs, zurückgezahlt. Nur Pfennige hatte der Occident bereit, um Flotten und Heere gegen die Türken auszurüſten, dagegen ſchenkte ihm Byzanz die unermeſslichen Schätze althelleniſcher Cultur. Von dem florentiner Unionsconcil datirt die zweite Periode des italieniſchen Humanismus, in welchem die bis dahin nur dunkel wie im Traume geſchauten griechiſchen Dichter und Denker, vor allen Homer und Platon, lebendig und ſtrahlend an die Stelle der römiſchen Helden treten. Die beiden Medici, der alte Coſimo und ſein Enkel Lorenzo Magnifico dürfen das Verdienſt für ſich in Anſpruch nehmen, dieſen Umſchwung weſentlich gefördert zu haben. In dem Kreiſe, der ſich namentlich um Lorenzo zu ſammeln pflegte und ſeine berühmten Zuſammenkünfte in dem Landhauſe der Medici in Careggio hielt, trafen ſich die geiſtvollſten und gelehrteſten Männer, welche damals Florenz beſafs. Ein Abglanz dieſes höchſten geiſtigen Genuſslebens lagert über allen Schriften, die aus dieſen Kreiſen hervorgingen, und erſetzt durch den poetiſchen Schimmer, was ihnen etwa an ſtrenger Gelehrſamkeit mangelt.

* * *

Drei Glaubensartikel beſchwor vornehmlich die Gemeinde der Platoniker: Die Religion und die Philoſophie haben ein gemeinſames Ziel und ein gleiches Weſen; zwiſchen Ariſtoteles und Platon herrſcht kein feindſeliger Gegenſatz, die Lehren des erſteren bereiten vielmehr den Weg zum letzteren; Platon iſt der gröſste Weltweiſe, der Fürſt der Philoſophen. So durfte man einen Augenblick lang die Kluft zwiſchen Wiſſen und Glauben überdeckt, die Verſöhnung zwiſchen Religion und Philoſophie hergeſtellt wähnen. Aber nur einen kurzen Augenblick. Noch unter dem Pontificate Julius' II, in Kreiſen, denen auch Raffael nicht fern ſtand, regte ſich ein eifriger Widerſpruch gegen die Lehren der Platoniker, drangen eifrige Kirchenfreunde auf die Zerſtörung des Cultus der Philoſophie. Das wichtigſte Zeugniſs dieſer Reaction gegen den Humanismus, einer der erſten Vorboten jener unſeligen Richtung, welche ein Menſchenalter ſpäter ſiegen und die Blüthe des italieniſchen Geiſtes grauſam zertreten ſollte, iſt in dem Buche des Cardinals von Corneto über die wahre Philoſophie, zum erſtenmale 1507 in Bologna gedruckt, niedergelegt. Die Perſönlichkeit des Cardinals von Corneto oder Hadrian Caſtelleſi's gehört zu den bekannteſten in der römiſchen Hofgeſchichte. Für ihn war angeblich das Gift beſtimmt, welches durch zufällige oder abſichtliche Verwechslung der Weinflaſchen Papſt Alexander Borgia trank. Unter den lateiniſchen Dichtern ſeiner Zeit nimmt er nicht den niedrigſten Rang ein;

er war einer der früheſten Gönner Bramante's, dem er den Bau ſeines Palaſtes im Borgo anvertraute. Mit den Päpſten verſtand er es nicht, gute Freundſchaft zu halten. Schon im Herbſte 1507 entfloh er heimlich aus Rom, die Rache Julius' II. fürchtend, von dem er übel geſprochen und geſchrieben haben ſollte. Bei dem Verhör hatte ihn der Papſt, wie der Ceremonienmeiſter Paris de Graſſis berichtet, ſo furchtbar angefahren — terribiliter increpavit —, daſs er ſchon Gefängniſs und noch Aergeres vor Augen ſah und ſich lieber nach Riva am Gardaſee verbannte. Erſt nach dem Tode Julius' II. kehrte er nach Rom zurück. Aber ſchon nach einigen Jahren (1517) ſehen wir ihn wieder in eine Verſchwörung gegen Leo X. verwickelt und abermals auf der Flucht, auf welcher er ſpurlos verſchwand. Es überraſcht, einen ſolchen abenteuerlichen Charakter und überwiegend politiſchen Mann unter den eifrigſten Verfechtern ſtrenger kirchlicher Geſinnung zu finden. Oder war vielleicht die politiſche Oppoſition die Triebfeder, einen Schlag gegen den vielfach begünſtigten, gleichſam officiell anerkannten Humanismus zu führen?

Der Titel des Buches: de vera philosophia ex quattuor doctoribus ecclesiae giebt ſchon über Ziel und Richtung Aufſchluſs. Was über die von den Kirchenvätern uns mitgetheilte religiöſe Erkenntniſs hinausgeht, iſt darnach vom Uebel, jede Lehre, welche von der Offenbarung ſich unabhängig ſtellen will, verderblich. Die Quelle des Heils entſpringt nicht in den Gärten der Epikuräer, nicht in den Hallen der Stoiker, nicht in der Academie Platon's, ſondern in Chriſtus allein. »Nicht Platon und Ariſtoteles, nur Petrus und Paulus dürfen unſere Führer ſein.« Die Leidenſchaft, mit welcher dieſe Sätze vorgetragen werden, der Zorn, der über Platon und Ariſtoteles — beide nur werth, in der Hölle zu braten —, ausgegoſſen wird, beweiſen, wie weit der Verfaſſer und ſeine Anhänger noch davon entfernt waren, die Gunſt der öffentlichen Meinung zu beſitzen; wie mächtig noch die humaniſtiſche Strömung auch in den römiſchen Hofkreiſen vorherrſchte. Fand es doch Leo X. einige Jahre ſpäter mit ſeinem Amte und ſeiner Würde ganz verträglich, die Widmung der Aldinerausgabe der Platoniſchen Werke zu empfangen und das Dedicationsgedicht des Muſurus aus Creta, welches die Gottähnlichkeit Platon's preiſt, wohlgefällig anzuhören.

Das Buch des Cardinals Caſtelleſi würde unbeachtet bleiben, wenn es nicht ein ſo ſcharfes Gegenbild des Gedankenkreiſes zeichnete, aus welchem die Schule von Athen hervorging, ſo daſs dieſe Freske durch den Contraſt in ein überraſchend ſcharfes Licht geſtellt wird. Als Raffael die Aufgabe angeſonnen wurde, die Helden des denkenden Geiſtes zu feiern, den Triumph der Philoſophie zu verkörpern, waren ihm weder die Perſönlichkeiten, die er zu ſchildern hatte, noch die hohe Bedeutung des philoſophiſchen Wiſſens und die Begeiſterung, welche die beſten Männer demſelben entgegentrugen, unbekannt. Aus ſeiner eigenen Jugend mochte er ſich noch der Erzählung erinnern, welche von dem Herzoge Federigo von Urbino überliefert worden. Dieſer Kriegsfürſt ruhte nicht eher, als bis er die wichtigſten Schriften des Ariſtoteles, die Ethica voran, ſich ſo vollkommen angeeignet hatte, daſs er in Disputationen ſeinen Lehrer, den Meiſter Lazzaro weidlich ſchwitzen machte. »Und nachdem Federigo die Kenntniſs der Philoſophie ſich erworben, ſtieg er zum Studium der Theologie empor.« Raffael

hatte ferner in Florenz lange genug gelebt, um von dem Leben im Kreiſe Lorenzo Medici's zu wiſſen, von den Sympoſien zu Ehren Platon's, von den anmuthigen, geiſtvollen Unterhaltungen, von welchen uns in den »Quaestiones Camaldulenses« eine ſo köſtliche Probe erhalten blieb. Und wenn auch Raffael in Florenz ſelbſt nichts davon erfahren hätte, in Rom kamen ihm die Gedankenkreiſe, welche die ältere florentiniſche Generation bewegt und beſeelt hatten, gleichfalls nahe. Die Freunde und Schüler Marſilio Ficino's, des ehrwürdigen Lehrers der platoniſchen Philoſophie waren hier wie in ganz Italien überhaupt heimiſch und genoſſen vielfach groſses Anſehen. Gerade jetzt fand die Ueberſiedelung der alten mediceiſchen Bibliothek, welche der Cardinal Medici den geldbedürftigen Mönchen von S. Marco abgekauft hatte, nach Rom ſtatt und regte gewiſs alte Erinnerungen an und verlieh den idealen Anſchauungen vom Weſen und wahren Werth der Philoſophie neues Leben.

Was in dieſen Kreiſen als Wahrheit galt und mit Begeiſterung geglaubt wurde, läſst ſich ungefähr in folgende Worte zuſammenfaſſen:

Engverwandt und befreundet ſind Philoſophie und Theologie, beide göttliche Künſte, welche den Menſchen zur Betrachtung und Verehrung der himmliſchen Dinge anleiten. Die rechte Philoſophie ſagt daſſelbe, was die wahre Religion offenbart, die wahre Religion widerſpricht niemals der rechten Philoſophie, vor allem, wenn ſie von dem »göttlichen Platon«, dem »Theologen« Platon gelehrt und überliefert wurde. Als ein zweiter Moſes, die attiſche Zunge redend, erſcheint Platon; ſeinen Anhängern aber, den Platonikern, darf man nachrühmen, daſs ſie nur wenig von Chriſten ſich unterſcheiden. Alles wird bei Plato auf Gott bezogen, alles zu ihm emporgeführt. Platonismus iſt in Wahrheit reine Gottesverehrung. Und Platon ſteht nicht allein und unvermittelt als Weltweiſer da. Die Vorſehung hat es ſo gefügt, daſs ſchon im alten Oriente, in Perſien wie in Aegypten, die Keime der wahren Weisheit ſprieſsen, die dann zu den Thrakern, Italern und Griechen verpflanzt worden: Zoroaſter, Orpheus und Pythagoras, ſie alle ſind ſchon als Theologen zu begrüſsen, wenn ſie auch gezwungen waren, die religiöſen Geheimniſſe noch in myſtiſche Zahlen und Zeichen zu hüllen oder unter der Schale poetiſcher Erdichtungen zu bergen. Die reine und klare Wahrheit lehrte erſt Platon, der nicht allein ſeine Vorläufer überragt, ſondern auch über ſeine Nachfolger ſich erhebt. Denn wenn auch die Peripatetiker, wie die natürlichen Dinge nach Zahl und Maaſs geordnet ſind, fleiſsig ergründet haben, ſo war es doch Platon, welcher auf den Ordner ſelbſt hinwies und zur Gottesverehrung aufforderte. Und dieſe fromme Weisheit zeichnete alle ſeine Schüler aus bis auf Plotin, deſſen Schönheit nicht minder ſtrahlte, wie ſein Wohlwollen bezauberte. Frauen folgten ihm nach, auf ſeine Lehren horchend, Eltern brachten ihm ihre Kinder, damit er ſie zu einem guten Leben anleite.

Ein Aufſteigen von den körperlichen Dingen zu den unkörperlichen, geiſtigen bis zu Gott, das iſt der Inbegriff der Philoſophie. Aber auch wer die philoſophiſche Erkenntniſs ſich aneignen will, muſs ein ſolches Aufſteigen und Emporklimmen verſuchen. Ueber dem Eingange der Academie ſteht geſchrieben: Niemand betrete dieſe Räume, welcher der Geometrie unkundig! Und die Geometrie iſt nicht die einzige Wiſſenſchaft, welche auf die Philoſophie vorbereitet

Eine gröfsere Reihe von Stufen mufste von dem Philofophirenden überfchritten werden, ehe er würdig und fähig erfchien, die Lehren der höchften Weisheit anzuhören. Zunächft galt es, die Wiffenfchaft der Arithmetik zu erproben. Gott felbft hat den Menfchen die Zahlen gefchenkt, als das nothwendige Mittel, die Ordnung und Gliederung der Dinge zu erkennen. Ihr folgen die Geometrie, welche die Maafse erkennt, die Aftronomie, welche die Himmelskörper betrachtet, und die Mufik, durch die Nachahmung himmlifcher Harmonien entftanden. Näher an die Philofophie rücken die Phyfik heran, welche die Gattungen, Zufammenfetzungen der Körper prüft, die Gefetze der Bewegung und Entwickelung der Thiere befchreibt und die Heilkräfte der Natur ergründet, fowie die Dialektik und Metaphyfik. Den Gipfel aber bildet die mit der Platonifchen Philofophie zufammenfallende Theologie, die Königin aller Wiffenfchaften, die überall nur Gott findet und Gott anbetet.

Diefer Gedankenkreis, in den Schriften und Briefen der Humaniften des Quattrocento von Poggio und Gemisthus Plethon bis auf Marfilio Ficino und Landino immer und immer wiederkehrend und geradezu typifch ausgeprägt, bildete die Grundlage der Raffael'fchen Schule von Athen. Zwei Aufgaben wurden zunächft durch denfelben dem Künftler geftellt. Er follte die Helden des Geiftes fchildern, welche nach dem Glauben der Zeit den Weg zur Wahrheit den Menfchen gewiefen und die rechte Weisheit, die zu Gott führt, gelehrt haben. Dann aber war auch der »aseensus«, die Stufenreihe, welche von den vorbereitenden Wiffenfchaften bis zum Gipfel der Philofophie erklommen werden mufste, anfchaulich zu geftalten. Die Löfung diefer beiden Aufgaben hätte aber noch immer kein vollendetes Kunftwerk gefchaffen. Zu ihnen tritt eine dritte, eine künftlerifche Aufgabe hinzu: Leben und Handlung in die Scene zu bringen, Seele den einzelnen Geftalten einzuhauchen, durch charakteriftifchen Ausdruck die paffiven Träger abftrakter Vorftellungen oder zufällige Portraite zu wirklichen Männern der That zu erhöhen. Und diefe letzte Aufgabe wurde fogar die erfte und oberfte. Sie verlieh Raffael das Recht, ja band ihm die Pflicht ein, den überlieferten bis dahin todten Stoff noch einmal in der Phantafie zu erzeugen, durch neue Geftalten zu ergänzen, die gegebenen und vorgefchriebenen, fobald es der künftlerifche Zweck verlangte, umzuprägen.

Die Grundftimmung des Bildes ift alfo nicht Raffael's ausfchliefsliches Eigenthum, fo dafs etwa fein perfönliches Empfinden allein zur Erklärung herangezogen werden müfste. Die Ideale eines ganzen Jahrhunderts begrüfsen wir vielmehr in dem Gemälde; die Richtung des Geiftes, welcher die feinfinnigften, vornehmften und angefehenften Italiener der Renaiffanceзeit huldigten, fpricht aus demfelben. Da die Ziele und Ideale der Humaniften am deutlichften in ihren Schriften niedergelegt find, fo durften wir uns bei den letzteren Rath holen. Infofern kann man von literarifchen Quellen, aus welchen Raffael's Compofition gefchöpft ift, reden. War aber Raffael nicht auch in Bezug auf Einzelheiten der Anordnung, Gruppirung und Schilderung von literarifchen Traditionen abhängig, befafs er etwa Hilfsmittel anfchaulicher Natur, um darnach die Züge, den Charakter der einzelnen Perfönlichkeiten feftzuftellen? Diefe Frage ift oft aufgeworfen, vielfach fogar mit grofsem Aufwand von Gelehrfamkeit erörtert worden.

Dafs ſie aufgeworfen wurde, erſcheint begreiflich genug. Aelteren Kunſtwerken, deren Inhalt nicht unſerem unmittelbaren Leben und Empfinden entlehnt iſt, treten wir natürlich mit einer gewiſſen Neugierde entgegen und wünſchen zuerſt, was und wer in denſelben dargeſtellt wird, zu erfahren. Nicht ſelten wird ja befriedigte Neugierde mit eigentlichem Kunſtgenuſſe verwechſelt. Nur darf man nicht glauben, die Frage bejahend löſen zu können; nicht allein weil uns die hiſtoriſchen Handhaben dafür mangeln, ſondern auch und vornehmlich, weil die künſtleriſche Phantaſie ſich ja nicht ſtrenge an ſolche äuſsere Fingerzeige halten konnte. Gar manche Philoſophen erfreuten ſich zu Raffael's Zeiten einer ſo groſsen Beliebtheit und Volksthümlichkeit, dafs ſie Jedermann auch in dem Bilde zu ſchauen erwartete und Raffael gewifs auch auf demſelben anbrachte. Er ſorgte aber für ihre unmittelbare Erkennung. So gab er Platon den Timäus in die Hand, das Buch, von welchem ſchon ein Schriftſteller des zwölften Jahrhunderts ſagte, dafs es von Platon eben ſo unzertrennbar ſei, wie der Pſalter von David, und liefs Ariſtoteles die am meiſten geleſene Schrift, die Ethica, halten. So gab er Sokrates die Stumpfnaſe, zeichnete den Cyniker Diogenes halbnackt mit der hölzernen Schale zur Seite; er verlieh dem Ptolomäus, mit leichtverzeihlichem Irrthum an den Aegypterkönig denkend, eine Krone und ſtellte in die unmittelbare Nähe des Pythagoras, des Erfinders der Harmonie, eine Tafel, auf welcher die Theile des Accordes geſchrieben ſtehen. Für alle dieſe näheren Bezeichnungen bedurfte es keiner weiteren Anweiſung durch Gelehrte oder weitläufiger literariſchen Studien. Sie waren ſo populär, dafs ſie eben ſo leicht von jedem Gebildeten gefunden wie verſtanden werden konnten. Eine Charakteriſtik von Philoſophen, welche nothwendig auf die Kenntnifs antiker Schriftquellen zurückgeführt werden müſste, läſst ſich in dem Gemälde nicht nachweiſen. Wenigſtens erſcheinen jene alten Autoren, in welchen man Raffael's Führer vermuthet hat, wenig zutreffend. Wundern kann man ſich darüber nicht, da bei Raffael das maleriſche Intereſſe vorwiegend waltete, die alten Schriftſteller aber entweder nichts ſagende Aeuſserlichkeiten vorbrachten oder in rhetoriſchen Wendungen und Contraſten ſich gefielen. Auch antiken Büſten oder Statuen hat Raffael für ſeine Geſtalten nichts abgeſehen, höchſtens bei der Bildung des Sokrateskopfes von dem in der alten Kunſt herrſchenden Typus ſich leiten laſſen. Die beiden Hauptfiguren, Platon und Ariſtoteles, ſind ſeine eigene Schöpfung, in welcher er das Bild, das in der Renaiſſance von dieſen Geiſtesfürſten galt, frei und vollendet verkörperte.

Bei der Disputa waren wir ſo glücklich, durch Handzeichnungen einen Einblick in das allmähliche Werden und Wachſen des Gemäldes zu gewinnen. Von der Schule von Athen haben ſich keine Skizzen und Entwürfe, welche den Entwickelungsgang des Werkes verſinnlichen, erhalten. Wahrſcheinlich hat Raffael, da ihm in dieſem Falle das Thema genauer umſchrieben übergeben und durch die Disputa und den Parnaſs die Compoſition im groſsen Stile bereits geläufiger geworden war, nur geringe Schwankungen gemacht. Die Zeichnungen, die wir beſitzen, ſind vorzugsweiſe Acte, Modellſtudien, um die Beinſtellungen der einzelnen Geſtalten, ehe er die letzteren drapirte, zu beſtimmen. Eine Silberſtiftzeichnung mit aufgehöhten Lichtern auf blafsgrünlichem Papier in Oxford führt uns die

Gruppe rechts im Vordergrunde (die Geometer) vor Augen. Die entſprechenden Gruppen links (die Arithmetiker und Muſiker) ſind mit gleichen techniſchen Mitteln nur auf anders, röthlich, gefarbtem Papier in einer Skizze der Albertina (Br. 172) geſchildert. Um dem Modelle die Stellung zu erleichtern und da es hauptſachlich auf die richtige Zeichnung der Beine ankam, liefs Raffael den Mann auf einen Stab ſich ſtützen. Nebenan ſkizzirte er ihn aber noch einmal und gab dann auch den Armen und Händen die richtige Stellung. Einzelne Köpfe zeigen in dieſem und in anderen Modellacten ſchon die Form und den Ausdruck, welche ſie auf dem ausgeführten Gemälde beſitzen, bei anderen begnugt er ſich, die zufalligen Züge des Modells, das er gerade benutzte, zu fixiren. Man ſieht daraus, wie wenig die ſchöpferiſche Thätigkeit der Phantaſie nach den Rechenregeln des gemeinen Verſtandes bemeſſen werden kann. Da wird nicht ein Geſchäft bedächtig nach dem andern abgethan, zuerſt allein der anatomiſche, dann der phyſiognomiſche Theil der Compoſition und endlich die Draperie vorgenommen. Es ſchieſsen vielmehr die Strahlen von allen Seiten zuſammen und in jedem Augenblicke ſchwebt dem Künſtler das lebendige Bild des Ganzen deutlich vor Augen. Unwillkürlich ſchiebt ſich nur bald die eine Seite deſſelben bald die andere vor und lockt zur Bearbeitung, ſo dafs ein ſtetiges Hinuber- und Herübergleiten bemerkbar wird.

Aufser den Studien für die beiden gröfseren Gruppen ſind noch die Skizzen des Diogenes (Frankfurt), der beiden auf den Stufen ſchreitenden Männer neben Diogenes (Oxford) und die Entwürfe für den plaſtiſchen Schmuck der Halle (Oxford und Florenz) vorhanden. Alle dieſe Blatter überragt aber unendlich hoch an Bedeutung und Intereſſe der groſse Originalcarton, welchen die Ambroſiana in Mailand bewahrt. Auch nachdem derſelbe vollendet war, fand Raffael noch einzelne Aenderungen und Ergänzungen wünſchenswerth. Die wichtigſte unter den letzteren iſt der am Fuſse der Treppe ſitzende Mann, der ſich an einen Steinſockel anlehnt, in der Hand läſſig die Feder hält und in das tiefſte Grubeln verſunken erſcheint. Dieſe Figur iſt ſchon zur bloſsen Raumbelebung ſo wichtig, fehlt auch auf dem Carton ſo auffällig, dafs man beinahe annehmen möchte, in Gedanken wenigſtens habe ihr Raffael ſchon von allem Anfange her ihren Platz angewieſen. In allem Weſentlichen decken ſich ſonſt Carton und Gemälde. Doch darf das eingehende Studium des Mailander Cartons deſshalb nicht für überflüſſig gelten. Bei dem beklagenswerthen Zuſtande der Freske, deren Farbenſtimmung ganz zerſtört iſt, in welcher die Umriſſe ihre Schärfe und Klarheit ſchon vielfach verloren haben, giebt oft erſt der Carton den vollen Aufſchluſs über die kunſtleriſchen Abſichten Raffael's. Wie mächtig wirkt nicht auf dem Carton die Geſtalt des Diogenes, welche Friſche zeigen nicht beſonders einzelne jugendliche Köpfe! Und dennoch läſst ſich der Geſammteindruck des Cartons mit der gehobenen Feſtſtimmung, welche das Gemälde hervorruft, nicht entfernt vergleichen. Der Carton ſchneidet gleich über den Köpfen Platon's und ſeiner Genoſſen ab; ihm fehlt die Architektur, welche die ganze obere Hälfte der Freske füllt und hier die Wirkung des Werkes weſentlich mitbeſtimmt. Mit der Architectur in der Schule von Athen läſst ſich nur der geöffnete goldene Himmel in der Diſputa vergleichen. Beide bezeichnen nicht allein den äuſseren

Schauplatz des Vorganges, ſondern geben auch gleich den Empfindungen des Beſchauers die wahre Richtung.

* * *

Als einen tempelartigen Raum denkt ſich Raffael die platoniſche Akademie, wurde ja auch Dante's göttliche Komödie in Domen geleſen und erklärt. So hell ſtrahlend wie dieſen Raffaeliſchen Bau mag Leo Battiſta Alberti ſeine Humaniſtenkirche geträumt haben, ähnliche Maſse und Verhältniſſe ſchwebten gewiſs Bramante vor, als er das neue Ideal der Architektur entwarf, von welchem die Peterskirche nur einen ſchwachen Abklatſch bietet. Von der mittleren hohen Kuppel, die Ströme von Licht in das Innere entſendet und die Gedanken weit von allem Bedürftigen, Kleinen und Gemeinen entfernt, gehen vier gleich lange, gewölbte Hallen aus. Es athmet ſich frei und feſtlich in denſelben. Ihren Hauptſchmuck bilden in Niſchen aufgeſtellte Götterſtatuen; jene in der Tiefe der Halle ſind nur im Profil ſichtbar und in Bezug auf den Gegenſtand der Darſtellung nicht genau zu unterſcheiden, dagegen wenden die an der Frontſeite aufgeſtellten ihre volle Geſtalt dem Beſchauer zu. Auf der linken Seite gewahren wir Apoll, nackt, an einen Sockel angelehnt, mit der Lyra im Arm. Raffael hat die berühmte Gemme Lorenzo Medici's — die Beſtrafung der Marſyas — vor Augen gehabt und die Hauptfigur aus derſelben ziemlich genau wiedergegeben. Unter der Statue iſt ein Relief mit kämpfenden nackten Männern (berühmte Röthelzeichnung in Oxford Br. 33) angebracht, kein bloſses Schmuckbild, ſondern wie die noch tiefer ſtehende Schilderung eines Nymphenraubes, beſtimmt, eine Lehre der platoniſchen Philoſophie eindringlich zu verſinnlichen. »Dem Weiſen gibt Gott die Geſetze, dem Thoren die Leidenſchaft. Die Stolzen, welche ſich von Gott abwenden, werden auch von ihm verlaſſen, fallen immer tiefer in die Sünde und erdulden jämmerliche Züchtigung.« Die Niſche in der Fronte rechts zeigt die behelmte Minerva mit Schild und Speer, das Basrelief zu ihren Füſsen eine auf Wolken thronende weibliche Geſtalt mit dem Thierkreis und zwei geflügelten Knaben zur Seite. (Skizze in Florenz Br. 513).

Aus der Tiefe der Halle ſchreiten langſam und feierlich durch die Reihen ihrer Schüler die beiden Philoſophenfürſten vor bis an den Rand der Freitreppe, welche den hohen Tempelbau mit dem unteren offenen Raume verbindet. Hier im Vordergrunde rechts feſſelt ſofort die Gruppe der Geometer das Auge. Ein kahlköpfiger Mann (Archimedes in der Maske Bramante's) ſtark vorgebeugten Leibes, den Mantel zu gröſserer Bequemlichkeit loſe über die eine Achſel geworfen, zieht mit dem Zirkel eine Figur auf eine auf dem Boden liegende Tafel. Vier Schüler, alle im Jünglingsalter, umringen ihn. Geſpannten Blickes, mit dem Finger gleichſam die Linien nachziehend, folgt der jüngſte, auf der Erde hockend, der Zeichnung des Lehrers. Worauf es dabei ankommt, das hat der andere, der ſich auf den Knieenden aufſtützt, bereits, wie Geſicht und Handbewegung verrathen, begriffen; vollends Herr des Problems iſt der dritte ſchöngelockte, aufblickende Jüngling geworden, ſo daſs er es dem vierten neugierig über die Gruppe ſich vorbeugenden Genoſſen mittheilen kann. Wahrer und lebendiger iſt der

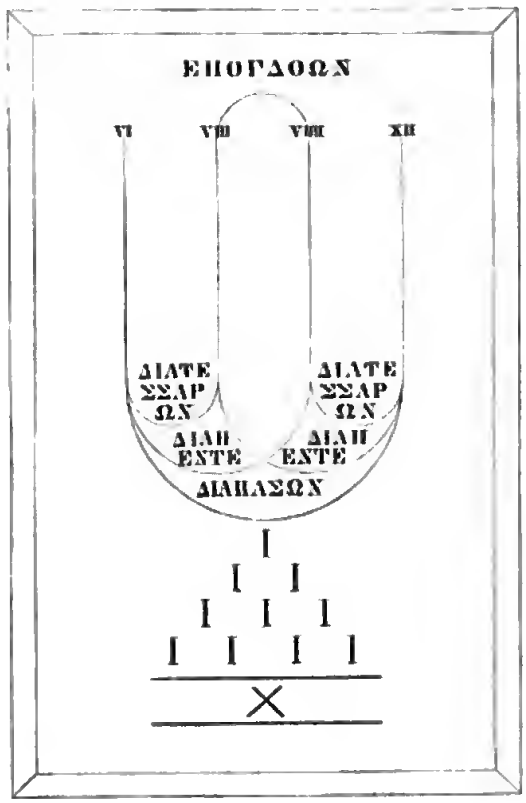
Die Schule von Athen. Frescogemälde im Vatican. Rom.

pſychologiſche Proceſs des Erkennens von der äuſserlichen Aneignung bis zum Durchdringen des Gegenſtandes niemals wieder geſchildert worden. Wie kräftig ſetzt ſich der Ausdruck des Kopfes in der entſprechenden Bewegung der Glieder fort, wie genau folgt jeder Muskel dem innern Impulſe, welche Lebensfülle durchſtrömt die Geſtalten bis zur Fingerſpitze herab, ſo dafs auch die feinſte Nuance der Haltung und Stellung charakteriſtiſch und dabei ganz natürlich, als ob alles ſo ſein müſste, erſcheint!

Dieſer Gruppe unmittelbar benachbart ſind die Aſtrologen, zwei mächtige Geſtalten: Ptolomäus vom Rücken geſehen, in einen weiten Mantel gehüllt, die zackige Krone auf dem Haupte, den Globus in der Hand und ihm gegenüberſtehend ein würdiger Greis, Zoroaſter mit der Himmelskugel. Beide wenden ſich zwei (auf dem Carton nicht gezeichneten) Männern zu, welche aus der Ecke des Bildes herauskommen und als die Portraite Raffael's und ſeines Lehrers Perugino gelten. Für die Richtigkeit der Annahme, dafs der jüngere Mann mit dem Barrett auf dem Kopfe Raffael's Züge trage, ſpricht nicht allein die Verſicherung Vaſari's, ſondern auch die Uebereinſtimmung mit dem bekannten Selbſtportrait in Florenz, welches allen Verſuchen, es zu entthronen und andere Bildniſſe, etwa jenes im Beſitze des Fürſten Czartoryski in Paris oder des Monſignore Marcello Maſſarento in Rom an ſeine Stelle zu ſetzen, zum Trotze, ſeinen Platz behauptet. Dagegen mufs es auffallen, dafs Perugino, der damals ſchon über ſechzig Jahre zählte, verhältnifsmäfsig ſo jugendlich abgebildet wurde.

Die Gruppe auf der Gegenſeite, links im Vordergrunde, feiert die Arithmetik und Muſik. Ihr Erkennungszeichen leſen wir von der Tafel ab, welche ein ſchöner Knabe derſelben vorhält. Hier ſind in griechiſcher Sprache die Namen für einen ganzen Ton und für die Conſonanzen, die Quart, Quint und Octav: Epogdoon, Diateſſaron, Diapente und Diapaſon, ferner die Verhältnifszahlen für dieſelben verzeichnet, ſo wie ſie das ganze Mittelalter ſchon kannte und wie ſie noch im funfzehnten Jahrhunderte Leo Battiſta Alberti in ſeinem Tractate über die Baukunſt und Marſilio Ficino in ſeinem Commentar zum Philebos ausführlich erörtert hatten. Unter den muſikaliſchen Zeichen iſt die nach Ariſtoteles vollkommenſte aller Zahlen X und, wie ſie durch Addition der erſten vier Zahlen gewonnen wird, vermerkt. Die Tafel bildet nun den Ausgangspunkt für die Thätigkeit der Gruppe. Da hat ſich zunächſt dem Knaben ein Mann auf ein Knie niedergelaſſen und ſchreibt, ohne auf ſeine Umgebung zu achten, eifrig in das auf dem Schenkel aufgeſtützte Buch, was er weiter über Zahlen und Töne erforſchte. Die Tradition nennt ihn Pythagoras, und allerdings erſcheint dieſe markige Geſtalt mit dem gewaltigen Kopfe, der gefurchten hohen Stirn, der nach innen geſammelten Kraft geeignet, eine auserleſene Perſönlichkeit zu verſinnlichen. Ein bärtiger Greis blickt ihm über die Schultern, bemüht nachzuſchreiben, was er in dem Buche erſpäht, oder deſſen Inhalt mit ſeinen eigenen Forſchungen zu vergleichen. Die gleiche Neugierde treibt einen dunkel gefärbten Orientalen (Averroës?) ſich vorzubeugen und in der Schrift des knieenden Mannes zu leſen. Vor der Gruppe ſteht hoch aufgerichtet, den einen Fufs auf einen niedrigen Steinſockel geſtellt, ſo dafs der Oberſchenkel ſchief geneigt iſt und ein aufgeſchlagenes Buch aufruhen läfst, ein Mann in der Vollkraft ſeiner Jahre, eine der

bedeutendſten Perſönlichkeiten, welche Raffael auf dem Bilde geſchaffen. In allem und jedem erſcheint er den übrigen Genoſſen der Gruppe entgegengeſetzt. Während dieſe dicht aneinander gedrängt hocken und kauern, ſteht er allein fur ſich aufrecht; während ſie ſchreiben und leſen, demonſtrirt er aus ſeinem Buche, was er gefunden und erdacht; während jene endlich in die äuſsere Thätigkeit ſich vollkommen verſenkt haben, offenbart er eine gewaltige innere Erregtheit, die ſich auch in der lebhafteren Bewegung des Leibes kundgibt. Zuſammenge-



ſaſst gibt aber auch dieſe ganze Gruppe ein lebendiges Bild vom Lehren und Lernen, vom allmählichen Begreifen bis zum ſelbſtändigen Erkennen und deckt ſich auf dieſe Art vollkommen mit der Gruppe der Geometer und Aſtrologen auf der Gegenſeite.

Als formelle Spitze der Pythagorasgruppe ſtellt ſich dem Auge die ſchöne Junglingsgeſtalt dar, welche Raffael zwiſchen den Knaben, der die Tafel hält, und den demonſtrirenden Philoſophen gezeichnet hat. Das anmuthige Geſicht iſt von langem bis auf die Schultern herabfallenden Lockenhaare eingerahmt, der Leib in einen kunſtreich drapirten ſchweren weiſsen Mantel gehullt. Langſam gemeſſen, mit der Linken den Mantel uber der Bruſt zuſammenhaltend, ſchreitet

der Jungling, von Vafari wohl irrthumlich für den Herzog Francesco Maria von Urbino ausgegeben, entlang, das Geficht dem Befchauer zugewendet. Er nimmt keinen Antheil an der Thätigkeit der Gruppe. Das Recht, hier aufzutreten, giebt ihm feine Schönheit. Und wer wollte ihm das Recht weigern und feiner Erfcheinung zürnen, wenn diefelbe fo viele gefällige Reize bietet. Dafs Raffael fich ausfchliefslich von malerifchen Intereffen leiten liefs, als er diefe Figur fchuf, die vortrefflich den fonft leeren Raum ausfüllt und belebt, unterliegt keinem Zweifel. Ob in ähnlicher Art die Rückficht auf die künftlerifche Form dem jugendlichen Frauenkopfe hinter dem Orientalen und dem Knaben über ihr ausfchliefslich das Recht auf das Dafein verliehen, oder ob diefe auch inhaltliche Beziehungen in fich bergen, bleibt unentfchieden. Jedenfalls verbinden fie ungezwungen die Pythagorasgruppe mit dem Geftaltenkreife, welcher den Vordergrund links abfchliefst.

Auf den hohen Sockel einer Säule hat ein laubbekränzter bartlofer Mann von liebenswürdig heiterem Ausfehen ein Buch geftellt und lieft in demfelben. Ein Jüngling, hinter ihm ftehend, legt ihm die Hand auf die Schulter und blickt mit in die aufgefchlagene Schrift, von der Seite naht fich ihm ein bartiger Greis mit einem Knäblein auf dem Arme. Gar mannigfache Deutungen, die eine fo wenig ficher wie die andere, hat diefe Gruppe erfahren, dafs man fich fcheut, die Zahl derfelben noch zu vermehren. Doch kann die Erinnerung an die Stellen in den Schriften Marfilio Ficino's, in welchen er Plotin's Schönheit und Liebenswürdigkeit fchildert, und wie ihm Frauen folgten und Eltern die Kinder zur Erziehung brachten, kaum zurückgedrängt werden. Und Marfilio Ficino's Ideen bildeten die Grundlage für Raffael's Schule von Athen.

Aehnlich wie unten im Vordergrunde entfaltet fich auch oben auf der oberften Stufe zu beiden Seiten der Halle ein reges felbftändiges Leben. Links fteht Sokrates, an der Maske kenntlich, einer Gruppe von fünf Männern gegenüber, welchen er an den Fingern offenbar eine Schlufsfolgerung deutlich macht. Unter den Zuhörern feffeln das Auge befonders der von ganz anderen Gedanken erfüllte Jüngling, der fich auf einen Mauervorfprung mit dem Ellbogen ftützt und das Geficht Platon zuwendet, fowie der fchmucke, jugendliche Krieger, unter welchem wohl das Bild des Alcibiades gedacht ift. Der hinterfte der Zuhörer, ein derber, grobknochiger Mann in kurzgefchürztem Rocke, winkt eifrig ein Paar herbei, welches aus der Ecke hervorkommt und in dem Jüngling, dem über der Haft und Eile der Mantel von der Schulter gleitet, die begeifterte Lernbegierde, in dem älteren, mit der Hand abwehrenden Mann das Zögern und Zaudern, Unterricht zu empfangen, verfinnlicht.

Für die ganze Gruppe bietet fich die Bezeichnung: Dialektiker, am natürlichften dar. Dann bleibt von den Wiffenfchaften, welche auf die Philofophie vorbereiten nur noch die Phyfik übrig. Sie kann nach der ganzen Anordnung des Bildes nur auf der rechten Seite, der Sokratesgruppe gegenüber, ihren Platz gefunden haben, wo wir als Hauptperfon einen ftattlichen Greis mit langem weifsen Barte vollftändig in einen Mantel gehüllt und einen anderen älteren Mann, der mit verhülltem Kopfe, auf einen Stab geftutzt einherfchreitet, wahrnehmen. Doch hat Raffael auf jede nähere Charakteriftik verzichtet, fo dafs

dieſelben nur gleich den anderen Figuren dieſer Gruppe, dem Jüngling, der einen Pfeilervorſprung als Stütze und ſein Knie als Schreibpult benützt, und dem benachbarten Manne, welcher dieſem ruhig prüfend zuſieht, als eine allerdings künſtleriſch überaus wirkſame Staffage anzuſehen ſind.

Raffael hat die Gruppen und Geſtalten nicht gleichmäſsig über die ganze Bildfläche vertheilt; ſie drängen ſich gegen die Ecken und geſtatten in der Mitte einen freien Ueberblick der Treppe. Nur wenige Figuren unterbrechen hier die gerade Flucht der Stufen. Am Fuſse der Treppe ſitzt, auf einen Steinwürfel die Arme aufſtützend, in tiefſtes Nachſinnen verſunken, ein einſamer Denker; auf der zweiten Stufe hat ſich Diogenes gelagert; die dritte ſteigt behend, den Mantelzipfel nach Sitte der Italiener über die Schulter geworfen, ein Jüngling heran, dem Fingerzeige des alten Mannes folgend, der, im Herabſchreiten begriffen, den Fragenden auf Platon und Ariſtoteles verwieſen hat. Die Gründe für dieſe Anordnung laſſen ſich nicht ſchwer errathen. Platon und Ariſtoteles bilden nicht für die handelnden Perſonen den ausſchlieſslichen Mittelpunkt, auf welchen ſich alle beziehen, von welchem ſie die Richtung empfangen. Die Mehrzahl der Gruppen erſcheint vielmehr ſelbſtändig geſtellt und beinahe abgeſchloſſen. Um ſo nothwendiger war es, die beiden Philoſophen für den Beſchauer als die Hauptgeſtalten zu charakteriſiren. Und dieſes geſchah am wirkſamſten ſo, daſs der Vordergrund vor ihnen frei blieb, der Blick des Betrachtenden ohne jeden Aufenthalt ſie trifft. Raffael's Vorausſicht hat ſich glänzend bewährt. Wer vor die Fresko tritt, deſſen Auge wird ſtets zunächſt von den Geſtalten Platon's und Ariſtoteles' gefangen genommen, die allein in der Mitte der Halle ſtehen und, obgleich dem Auge am entfernteſten, dennoch der Phantaſie am nächſten erſcheinen; und wenn auch dann die Aufmerkſamkeit den anderen Gruppen ſich zuwendet, bei den Geſtalten des Vordergrundes verweilt und erſt allmählich wieder aufſteigt, am Schluſſe kehrt ſie doch zu Platon und Ariſtoteles zurück, welche die Scene beherrſchen und als die Gröſsten und Mächtigſten der ganzen Gemeinde ſich offenbaren.

In ihrer Nähe hört das Fragen und Schreiben auf, legt ſich das Drängen und Wogen, der Aufruhr der Geiſter. In ehrfurchtsvolles Schweigen gehüllt ordnen ſich ihre Schüler unwillkürlich in zwei Reihen; alle, die begeiſterten Jünglinge, die welterfahrenen Greiſe, beſeelt gleichmäſsig ein Gefühl der Bewunderung und Verehrung ihrer Meiſter. Ariſtoteles, jünger, ſchlanker, lebhafter im Weſen, faſt leidenſchaftlich im Ausdruck, ſtreckt gebietend die Rechte aus, Platon dagegen, ein würdiger Greis mit langem Barte, das Haar wie von Begeiſterung leiſe bewegt, das Gewand in ruhige Falten gelegt, weiſt mit erhobener Rechten zum Himmel empor. Wie erfüllt ſich da das Bild, welches die humaniſtiſche Philoſophie von den beiden Helden entworfen, von Ariſtoteles, der die Natur und das Weſen der Dinge, ihr Maſs und ihre Zahl ergründet und von Platon, der die Gedanken von den natürlichen Dingen zu ihrem Schöpfer, zu Gott, emporführt. Wenn uns noch ein Zweifel über die Herkunft und Grundlage des Bildes geblieben wäre; im Angeſicht dieſer beiden Geſtalten erkennen wir es unwiderleglich: In der Schule von Athen hat Raffael die Ideen des humaniſtiſchen Zeitalters von den aufſteigenden Stufen der Erkenntniſs, von der Harmonie des

Wiſſens mit dem religiöſen Glauben, von der Einheit der platoniſchen Philoſophie mit der Theologie verkörpert. Und jetzt verſtehen wir auch Vaſari's Beſchreibung der Freske. Ihn hatten ſpätere Kupferſtiche, nach vereinzelten Gruppen angefertigt und mit irrigen Inſchriften verſehen, auf eine falſche Fährte geleitet, aber doch nicht völlig gehindert, daſs in ſeiner Erinnerung der richtige Inhalt des Bildes dämmere. »Die Theologen bringen die Philoſophie und Aſtrologie mit der Theologie in Einklang« ſagt er das eine Mal, und an einer anderen Stelle: »Die Philoſophie und die Aſtrologie, die Geometrie und die Poeſie vereinigen ſich mit der Theologie«. Ja, es iſt Platon, nach humaniſtiſchem Glaubensbekenntniſs »der göttliche Platon«, der »Theologe« Platon, welcher als den Gipfel aller Wiſſenſchaften, der Arithmetik, Muſik, Geometrie, Aſtrologie, Phyſik und Dialektik die Philoſophie aufgeſtellt und dieſe dann mit der Gotteserkenntniſs, der Theologie, vereinigt hat.

* * *

Die vierte Wand ſoll das Walten des Rechtes verherrlichen. Die Gliederung der Compoſition wird hier wie auf der Parnaſswand durch ein eingebautes Fenſter beſtimmt; aber nicht durch dieſes allein. Auch die Natur des darzuſtellenden Gegenſtandes wirkt einflufsreich auf die Anordnung des Gemäldes. Und ſo hat denn Raffael durch die gleiche Beſchaffenheit der Wandfläche ſich keineswegs veranlaſst gefühlt, die Compoſition des Parnaſſes in den Hauptlinien einfach zu wiederholen, vielmehr dem neuen Werke eine weſentlich verſchiedene Geſtalt verliehen. Im Parnaſs erblicken wir ein einziges zuſammenhängendes Bild, welches ſich in dem Halbrund über dem Fenſter bis an die Seite des letzteren herabzieht und erſt hier ſeinen Abſchluſs findet. Die gegenüberliegende Wand zeigt uns drei ſelbſtändige, von einander ſcharf getrennte Darſtellungen. Ferner, während an allen anderen Wänden der Stanza della Segnatura die idealen Typen und hiſtoriſchen Vertreter der einzelnen geiſtigen Lebenskreiſe auf das Engſte verknupft erſcheinen, hat Raffael an der vierten Wand die allegoriſche Darſtellung von der hiſtoriſchen geſondert. Im Halbrund über dem Fenſter ſchilderte er die Tugenden, welche dem ſocialen Leben vorſtehen, an den beiden Fenſterſeiten aber die zwei wichtigſten Acte der Geſetzgebung, durch welche das Daſein der neueren Völker geregelt wurde. Von der Wiedergabe einer begeiſterten, zu thätiger Theilnahme angeregten Gemeinde, entſprechend den Gemeinden der Theologen, Dichter und Philoſophen, ſah er ab. Streitende, im Lehren und Lernen begriffene moderne Juriſten zu malen, konnte ihn nur wenig locken; hätte er ſich aber auf die groſsen Geſetzgeber der alten Zeiten, auf Moſes, Solon, Lykurg u. ſ. w. eingeſchränkt, ſo wurde er in der Charakteriſtik den anderen Wandbildern zu nahe gekommen ſein. Er entſchloſs ſich daher zu einem Wechſel im Tone der Schilderung und rettete dadurch nicht allein ſeinem Werke Friſche und Wahrheit, ſondern konnte es wenigſtens in den allgemeinen Umriſſen mit den übrigen Wandgemälden in Uebereinſtimmung bringen. Die allegoriſchen Figuren über den beiden hiſtoriſchen Scenen wecken einen ähnlichen Eindruck wie der Himmel, der ſich in der Disputa über den Helden des Glaubens wölbt oder wie Apoll

mit den neun Muſen, welche den Gipfel des Parnaſſes einnehmen. Der Beſchauer ſteigt von der realen Welt zu einer idealen empor.

Das Halbrundbild hat Raffael in einer ſeiner glücklichſten Stunden geſchaffen. Kein ſpröder Gedankenſtoff war zu überwinden, keine äuſseren Anweiſungen erſt ſorgfältig von der Phantaſie zurechtzulegen und innerlich umzugeſtalten. Die wenigen Embleme, deren er zur Charakteriſtik der einzelnen Geſtalten bedurfte, hatte längerer Gebrauch bereits abgeſchliffen. Seine ganze Kraft und Aufmerkſamkeit konnte daher Raffael ungehemmt den künſtleriſchen Seiten der Darſtellung zuwenden, der Schönheit und Reinheit der maleriſchen Formen ausſchliefslich huldigen. Auf einer Marmorſtufe, die in der Mitte noch einen erhöhten Sockel trägt, haben ſich die drei Tugenden der Stärke, Vorſicht und Mäfsigung niedergelaſſen. Zunächſt zur Linken ſitzt die Stärke, das bekränzte Haupt gegen die mittlere Figur zugekehrt, ſo dafs Richtung des Kopfes und Haltung des Leibes contraſtiren, in der Hand einen ausgeriſſenen Eichenſtamm (Rovere?) haltend, von dem ein geflügelter Knabe die Früchte zu haſchen ſich abmüht, während ſein Genoſſe auf der anderen Seite von der Bank, auf der er ruht, ſich erhebt. Die kluge Vorſicht in der Mitte auf erhöhtem Sockel blickt in den von einem Genius ihr vorgewieſenen Spiegel; ein zweiter Genius hält hinter ihr die Fackel empor. Sie trägt einen Januskopf, zeigt vorn die Züge der Jungfrau, hinten, geſchickt durch das Kopftuch vermittelt, jene eines alten bärtigen Mannes und hat die Bruſt mit der Gorgomaske geſchmückt. Der Zaum in den weit vorgeſtreckten Händen der dritten Geſtalt, zu deren Kopf daſſelbe Modell dafs, wie zur Madonna aus dem Hauſe Alba, deutet die Mäfsigung an. Ein turbanartiges Tuch, mittels einer Binde unter dem Kinn befeſtigt, umhüllt das anmuthige Antlitz, ein leichtes Gewand iſt um den Oberkörper gelegt. Ihr zur Seite ſitzt ein prächtiger Knabe, mit dem Finger nach oben weiſend.

Gegen die Haltung der einzelnen Geſtalten mag vielleicht das Eine und Andere eingewendet werden können. Die Temperantia mag zu gewaltſam in der Bewegung, die Prudentia nicht belebt genug im Geſichte erſcheinen. Immer wird die Schönheit und Kraft der Formen unſere Bewunderung erregen. Welch' mächtiges Weib iſt die Stärke, welcher Schwung geht durch die Zeichnung der Gewänder. Sie ſind in grofsen Maſſen angelegt und bei allem Reichthum der Falten doch einfach und natürlich geworfen. Nichts von einem künſtlichen Arrangement und rechnendem Vorbedacht iſt zu bemerken, vielmehr empfangen wir den Eindruck, dafs die Frauen, als ſie ſich niederliefsen, den Mantel, wie es die Freiheit der Bewegung und die Bequemlichkeit der Lage erheiſchte, ordneten, hier ihn fallen liefsen, dort den Saum aufzogen und den Zipfel über den Schoofs warfen. Vor allem aber entzückt der äufsere Umrifs der Compoſition. Dem Halbkreiſe, welcher die Fläche einſchliefst, folgend, ſteigt auch das Bild in der Mitte empor. Innerhalb dieſer allgemeinen Begrenzung werden aber die Geſtalten von einer reizenden Wellenlinie umſchrieben, welche bei dem Genius in der linken Ecke beginnt und dann ſtetig ſteigt und ſinkt, bis ſie auf der rechten Ecke ihren Abſchlufs findet.

Rechts und links vom Fenſter ſind zwei gleichartige, innerlich wenig bewegte Scenen geſchildert, in welchen wohl die Portraittreue der dargeſtellten Perſonen

von allem Anfange das gröfste Intereſſe erregte. Auf der ſchmaleren linken Fenſterſeite übergiebt Kaiſer Juſtinian dem Trebonianus das Geſetzbuch. Der Kaiſer, in den Purpurmantel gehüllt, den Lorbeerkranz auf dem Kopfe, den Herrſcherſtab in der Rechten, ſitzt auf einem einfachen antiken Stuhle und reicht dem vor ihm demüthig knieenden Rechtsgelehrten das Buch. Die Enge des Raumes macht die Bewegung des Kaiſers unfrei und drängt auch die ſechs Männer, welche ſein Gefolge bilden, gar zu dicht an einander.

Reicher entfaltet ſich der Vorgang auf der anderen, breiteren Seite. Der Papſt, der die markigen Züge Julius' II. trägt, thront in einer mit Pilaſtern geſchmückten Niſche. Zwei Cardinäle, in Purpur gekleidet, ſchlagen den ſchweren goldgeſtickten Mantel zurück, ſo daſs die Arme des Papſtes frei hervorkommen. Mit der Rechten ertheilt er den Segen, mit der Linken überreicht er die Decretale dem vor ihm knieenden Advocaten des Conſiſtoriums. Links im Hintergrunde ſtehen zwei Cardinäle, offenbar Portraits aus der Umgebung Julius' II., deren Namen auch Vaſari anführt; über dem Kopfe des Advocaten, deſſen Typus noch Jahre lang im Gedächtniſs Raffael's haften blieb, werden drei weitere Perſonen ſichtbar, ein Mönch mit gutmüthig beſchränktem Ausdrucke, dann aber noch zwei Charakterköpfe von echt nationalem Typus, mit energiſch geſchnittenen Zügen, aus welchen man eine ganze Geſchichte herausleſen kann.

* * *

In der Zeit von ungefähr drei Jahren war das ganze groſse Werk der Stanza della Segnatura vollendet worden. Das Datum unterhalb des Parnaſſes: 1511 giebt doch wohl den Schluſs der Arbeit an. »Und als das Werk fertig war, bezeugte der Papſt dem Künſtler ſeine groſse Zufriedenheit«, ſagt Vaſari, nachdem er die Fresken der Stanza zu Ende beſchrieben. Für uns kunſtarme Nachgeborene ſteigert ſich die Zufriedenheit zu kaum begrenzter Bewunderung. Wir wiſſen zwar, daſs Raffael auch jetzt noch nicht die volle Höhe ſeiner Entwickelung erreicht hat und ſeine Kraft noch immer im Steigen begriffen iſt. Wir werden Werke von ihm kennen lernen, in welchen ſich ein noch mächtigerer Aufſchwung ſeiner Phantaſie, ein noch gröſserer Reichthum, eine noch durchſichtigere Klarheit der Formen offenbart. Trotzdem bewahren die Bilder in der Stanza della Segnatura für uns eine beſondere Anziehungskraft. Es ragt eben der Schein eines groſsen Jahrhunderts in dieſelbe, es ſpricht aus ihnen nicht allein der Künſtler, ſondern auch alle die prächtigen Männer, welche die Renaiſſance zu dem ſonnenhellſten Sonntag in unſerem hiſtoriſchen Leben gemacht haben. Wir träumen vor Raffael's Fresken noch einmal den Traum der Humaniſten durch von dem Bande, das die groſsen Männer aller Zeiten verknüpft, von dem reichen Erbe, welches uns die Antike hinterlaſſen, von dem ewigen Frieden der Geiſter. Niemals iſt es einer Zeit wieder ſo gut geworden, daſs ihr Bekenntniſs in ſo ſchönen Farben und reichen Formen ausgedrückt wurde, niemals machte aber auch eine Zeit die Anwendung der ſchönen Farben und reichen Formen ſo leicht. Die culturgeſchichtliche Bedeutung der Raffael'ſchen Fresken fügt immer noch einen neuen Reiz zu ihrem künſtleriſchen Werthe hinzu.

Dann aber feſſelt uns der Einblick in das ſtetige geſunde Wachſen des jungen Meiſters. Er hatte einen gewaltigen Sprung gewagt, als er von Florenz nach Rom überſiedelte. Die Kluft zwiſchen ſeinem letzten florentiner Werke und ſeiner erſten römiſchen Arbeit iſt viel gröſser als der Unterſchied zwiſchen ſeinem erſten und letzten römiſchen Gemälde. Nachdem aber einmal das Wagniſs gethan und gelungen war, geht er klaren Blickes und feſten Schrittes langſam vorwärts. Wir können beinahe an jedem folgenden Bilde ſeine Fortſchritte bemeſſen. Seine Technik wird ſicherer; ſoweit es der arge Zuſtand der Fresken erlaubt, bemerken wir, dafs er immer ſeltener zur Uebermalung al secco greift, die Farben kräftiger nimmt, mit Hilfe derſelben auch zu modelliren lernt. Die Männerköpfe werden markiger, die Frauenleiber mächtiger, die Gewänder wallender. Es iſt ein vornehmes, kräftiges Geſchlecht, mit welchem wir auf ſeinen Bildern immer häufiger und inniger verkehren. Wir fragen nach den Einflüſſen, welchen er unterthan wurde und welche den Umſchwung in ihm hervorriefen. Zunächſt denken wir natürlich an die Deckenbilder in der Sixtina. Dieſe vollendete Michelangelo aber erſt, lange nachdem Raffael die Fresken in der erſten Stanza fertig gemalt. Sollte Raffael, während Michelangelo noch an der Arbeit war, die Gelegenheit gehabt haben, die Decke in der Sixtina, beſonders die Einzelfiguren, auf die es ihm vorzüglich ankommen mufste, eingehend zu ſtudiren? Dem widerſpricht Condivi's Bericht. Auch findet ſich in Raffael's erſten römiſchen Fresken keine einzige Figur vor, die man nothwendig und unmittelbar auf Michelangelo's Vorbild zurückführen müſste. Ebenſowenig kann man der Antike einen hervorragend beſtimmenden Einfluſs zuſchreiben. Nur in einzelnen Fällen borgte ſich Raffael, wie wir ſahen, von ihr Formen und Geſtalten. Müſſen nun auch die einzelnen unmittelbaren Muſter geleugnet werden, ſo wird man deſto williger zugeben, dafs die Perſonen, Dinge und Verhältniſſe zuſammen, Michelangelo und Bramante, die Antike und die Werke der Zeitgenoſſen, das groſse Leben in ſeiner Umgebung auf ihn einwirkten und ſeine Entwickelung gleichmäſsig förderten. Er entnahm ſeine Kraft dem Boden, den er betrat.

VII.

Die Stanza d'Eliodoro.

Die Wandgemälde in der Stanza della Segnatura ſchneiden ſcharf und tief ein in den Entwickelungsgang Raffael's. Selbſt das älteſte derſelben ſetzt eine vollkommene Wandlung des Anſchauungskreiſes und der Formenwelt voraus, und läſst als ſelbſtverſtändlich einen durchgreifenden Wechſel im äuſseren Leben des Künſtlers vorangehen. Eine ſo genaue Grenzlinie zwiſchen der florentiner und römiſchen Periode kann bei den Tafelbildern nicht gezogen werden. Nur langſam verhallen die liebgewonnenen florentiner Stimmungen, und längere Zeit währt es, ehe die neuen römiſchen Einflüſſe zu unbeſtrittener Herrſchaft gelangen. Hier ſtöſst man am cheſten auf eine Art von Uebergangsſtil, welcher nur allmählich in die neue Weiſe ſich einlebt, wenigſtens in Einzelheiten an den älteren Gewohnheiten feſthält. Madonnenbilder aus den erſten römiſchen Jahren geben uns darüber guten Aufſchluſs.

Zuerſt ändert ſich der landſchaftliche Hintergrund. Der Horizont geht zurück, ſo daſs das Auge über weite, in leichten Wellen bewegte Flächen ſtreift; an die Stelle der mit ſpärlichen Bäumen beſetzten Hügel treten ſchön geſchwungene Bergzüge, antike Ruinen krönen die nächſten Höhen oder bilden wohl auch den unmittelbaren Schauplatz des Vorganges. Das liebliche, aber den Eindruck leicht zerſplitternde Einzelleben tritt gegen die charakteriſtiſchen Linien in der Landſchaft zurück, wie es in Wirklichkeit in Roms Umgebung beobachtet wird. Es wäre wunderbar geweſen, wenn die Zauber der römiſchen Natur Raffael nicht alsbald gefangen genommen hätten. Auch im Chriſtkind verſpürt man den Einfluſs der römiſchen Luft. Die Formen werden voller und kräftiger, die Bewegungen kühner und freier; zuweilen erſcheint das Kindesalter Chriſti und Johannes' mit dem Knabenalter vertauſcht, der rundliche Körper in einen anmuthig ſchlanken, wie ihn die Nähe der Antike lieben lehrt, verwandelt. Am langſten widerſteht der Kopf der Madonna den neuen Anregungen. Selbſt nachdem ihr Leib bereits ſtattliche und mächtige Formen angenommen und der Künſtler gelernt hat, das Gewand in breite Falten zu legen und in groſsen Maſſen zuſammenzuhalten, bewahrt das Antlitz gern noch die fröhlich holden Mädchenzuge der florentiner Periode. Erſt als in Raffael's Colorit neue Grundſätze zur

Herrſchaft gelangten, verſchwand auch aus den weiblichen Köpfen der ältere, auf eine zarte, leichte, auch in den Schatten helle Färbung berechnete Typus.

Es ſcheint, daſs Papſt Julius ſelbſt mit Aufträgen auf Tafelbilder den Gönnern Raffael's voranging. In die Kirche Sta. Maria del popolo, gleichſam die Familienkirche der Rovere, ſtiftete er ſein eigenes Portrait und ein Madonnenbild. Beide Werke ſind ſchon frühzeitig und oft wiederholt worden und noch gegenwärtig in einer gröſseren Zahl von Exemplaren vorhanden. Dieſe groſse Beliebtheit hat aber bei den zwei Bildern nicht die gleichen Früchte getragen. In Bezug auf das Portrait können wir uns vor Prätendenten, welche den ausſchlieſslichen Anſpruch auf Originalität erheben, kaum retten; was das Madonnenbild betrifft, ſo haben die zahlreichen Wiederholungen den Glauben, als könnte das ſeit achtzig Jahren verſchollene Original noch jemals wiedererkannt werden, ſtark erſchüttert. Florenz beherbergt die beiden Portraitexemplare, welche ſich am eifrigſten den Rang ſtreitig machen. Gegenwärtig wird von den meiſten Kennern das Exemplar in dem Palazzo Pitti als das echte Raffaelwerk betrachtet und die ungleiche Behandlung der einzelnen Theile in dem anderen Exemplare in der Tribuna als ein untrügliches Merkmal des ſpäteren Urſprungs hervorgehoben. Doch dachten darüber die Kunſtkenner zu anderen Zeiten anders. Auch ein freilich nur ganz äuſserlicher Umſtand ſcheint zu Gunſten des Bildes in der Tribuna zu ſprechen. Daſſelbe iſt durch Erbſchaft aus dem Hauſe Rovere an die Herzöge von Toscana gekommen, während über die Herkunft des Pittiexemplares nichts ſicheres bekannt iſt. Doch kann der Stammbaum eines Bildes nicht immer und nicht allein die Entſcheidung treffen und in dieſem Falle nicht die Ungleichheit in der Zeichnung und die Trockenheit in der Färbung gänzlich verdecken. Am Ende behält noch Rumohr Recht, welcher die Originalität beider florentiner Exemplare in Zweifel ſtellte.

Die von Julius II. in die Kirche Sta. Maria del popolo geſtiftete Madonna blieb auf ihrem urſprünglichen Standorte wahrſcheinlich bis 1717, in welchem Jahre ſie ein gewiſſer Girolamo Lottorio an den Schatz von Loreto verſchenkte. Seitdem führt das Bild den Namen: Madonna di Loreto. Es iſt uns weder eine Kunde über das Anrecht des Lottorio an den Beſitz des Gemäldes geworden, noch auch wurde jemals das Schickſal des letzteren, ſeitdem es am Schluſſe des vorigen Jahrhunderts aus dem lauretaner Schatze verſchwand, aufgehellt. In Maaſsen und Verhältniſſen, im Colorit und in Einzelheiten der Ausführung weichen die zahlreichen Copien der Madonna di Loreto vielfach von einander ab; unverändert bleibt aber der Kern der Compoſition, das ihnen allen gemeinſame Erbe Raffael's, auf welchem weſentlich der Werth aller Nachbildungen beruht. Die Madonna hebt den Schleier vom ruhenden Chriſtkinde, welches, eben erwacht, der Mutter fröhlich die Arme entgegenſtreckt. Joſeph, auf einen Stab geſtutzt, ſteht hinter der Madonna und blickt theilnehmend auf den Vorgang.

Raffael hat kein neues Motiv hier verkörpert, in dem zärtlichen Ausdrucke der Madonna, in dem ſtrahlenden Geſichte des Chriſtkindes, in der Betonung der Seligkeit, welche das unmittelbare Zuſammenleben gewährt, florentiner Stimmungen wieder erweckt. Dennoch nimmt man gegen die früheren Schilderungen einen leiſen Unterſchied im Tone wahr. Raffael nähert ſich dem uralten Devo-

tionsbilde, welches dem Chriſtkinde eine erhöhte Würde verleiht und daſſelbe in den Mittelpunkt der Darſtellung rückt. Nicht als ob die künſtleriſchen Formen gleichfalls wieder auf die alte naive Einfalt zurückgeführt würden. Sie bewahren die vollendete lebendige Anmuth, ſie werden noch in ihrer Kraft und Fülle geſteigert, aber ſie ſtehen nun im freien Dienſte der religiöſen Empfindung und huldigen zwanglos kirchlichen Ideen. Geſchähe dieſes ausnahmsweiſe einmal und das anderemal, ſo könnte der Zufall, welcher die Phantaſie einen Augenblick lang auf dieſen Pfad gelockt, zur Erklärung angerufen werden. Dieſer andächtige Hauch kehrt aber in einer ganzen Reihe von Madonnenbildern wieder; nicht in den Handzeichnungen, in welchen vielmehr noch lange die ungetrübte florentiniſche Lebensluſt nachhallt, wohl aber in den ausgeführten Gemälden. Daſs die äuſsere Beſtimmung derſelben in einzelnen Fällen dazu beitrug, den religiöſen Ton feſtzuhalten, wer möchte es ableugnen? Und die Mehrzahl der frührömiſchen Madonnen Raffael's wurde für Kirchen geſtiftet. Als ebenſo ſicher darf aber auch der Einfluſs der kirchlichen Macht und des kirchlichen Pompes gelten, die ihm in Rom in den würdevollſten Formen entgegentraten und wenigſtens in der erſten Zeit ſeine Phantaſie ſtark färbten. Unwillkürlich gab er den von ihm hier geſchilderten Scenen den Zug des religiöſen Idealismus, welcher in Rom gewiſſermaaſsen zu Hauſe war, jedenfalls den friſchen Ankömmling gewaltig ergriff.

Aus derſelben Stimmung, welcher die Madonna di Loreto entſprungen war, heraus ſchuf Raffael noch die Madonna mit dem Diadem und die Madonna del divino amore; einen verwandten Ton ſchlagen die Madonna del paſſeggio und ſelbſt die Madonna aus dem Hauſe Alba an, welche ſonſt am meiſten den florentiner Bildern ſich nähert und mit der Madonna della ſedia zuſammen das Nachleben florentiner Anregungen in Raffael's römiſcher Periode am ſtärkſten bekundet.

Auf weiche Tücher gebettet ſchläft ſanft und ruhig das Chriſtkind. Der eine Arm hält noch die Lage feſt, welche er bei dem Einſchlummern eingenommen und iſt um das Haupt geſchlungen, den anderen hat der Schlaf gelöſt, ſo daſs er leicht den Leib entlang herabgleitet. Leiſe hebt die knieende Madonna den Schleier von dem Kinde und zeigt es in ſeiner erquicklichen Ruhe, das Bild der Unſchuld und des glücklich harmloſen Friedens, dem Johannesknaben, der, von der Linken der Madonna umfaſst und herangezogen, ihr zur Seite kniet und die Hände zur Andacht gefaltet hat. Dieſe Scene, in eine von antiken Ruinen belebte Landſchaft verlegt, ſchildert die Pariſer Madonna mit dem Diadem. Noch ſtärker als hier tritt in der Madonna del divino amore im Muſeum zu Neapel das Chriſtkind als Mittelpunkt auf. Es ſitzt rittlings auf dem Knie der Madonna, die mit gefalteten Händen zuſieht, wie ihr Sproſſe ſeine erſte ſelbſtändige Handlung als Gottesſohn verſucht und den anbetenden Johannes ſegnet. Der Vorgang würde noch ernſter und feierlicher wirken, wenn nicht Raffael einen Zug eingeſtreut hätte, der uns in die unbefangene Wirklichkeit verſetzt. Dem noch linkiſchen Kinde führt die heilige Eliſabeth, ganz groſsmütterlich in Weſen und Ausdruck, den Arm. So werden wir wieder in das harmlos glückliche Familienleben zurückgeführt, von welchem uns der an das kirchliche Myſterium ſtreifende

Hauptinhalt des Bildes entfernt hatte. Raffael mochte ſelbſt die Empfindung haben, daſs er einen neuen Boden betreten. Selbſt das Colorit ſucht er dem würdevollen ernſten Gegenſtande genauer anzupaſſen. Er giebt den Halbtönen gröſsere Kraft und Tiefe und läſst Farbengegenſätze ohne Scheu nebeneinander beſtehen. Der monumentale Stil ſcheint durch, wenn auch die Frescomalerei hier noch nicht ihr unbedingtes Uebergewicht geltend macht.

Im Angeſicht der Madonna del divino amore möchte man behaupten, daſs die zukünftige Richtung Raffael's hier ihre Schatten vorausgeworfen habe; hält man ſich dagegen die Madonna del paſſeggio oder die Madonna aus dem Hauſe Alba vor Augen, ſo entdeckt man die Unſterblichkeit der florentiner Anſchauungen in Raffael's Phantaſie. Von der Madonna del Paſſeggio iſt, ſo ſcheint es, die Urſchrift verloren gegangen. Nur die Compoſition können wir mit voller Sicherheit auf Raffael zurückführen, während die Ausführung der zahlreich erhaltenen Exemplare in Farben, ſelbſt des berühmteſten unter ihnen, welches Lord Egerton in London bewahrt, im beſten Falle ſeiner Werkſtatt, meiſtens aber viel ſpäteren Zeiten angehört. Die Madonna, eine der ſtattlichſten Geſtalten, die Raffael geſchaffen, ergeht ſich mit dem Chriſtusknaben im Grünen. Ihr begegnet Johannes, der wie gewöhnlich auf ein dünnes Rohrkreuz ſich ſtützt und ein Lammfell loſe über die linke Schulter herabhängen hat. Er bringt zärtlich ſein Geſicht dicht an das Geſicht ſeines Altersgenoſſen, der aber nicht mehr ſeinesgleichen iſt, und beugt demuthsvoll das Knie, um Chriſtus zu huldigen. Dankbar dafür legt ihm die Madonna die Rechte auf das Haupt, während ſie mit der Linken den Arm Chriſti umfaſst hält und den Knaben leicht an ihren Leib preſst. Gegenüber dem zärtlichen Anſtürmen des Johannes erſcheint dieſer feſte Halt, welchen die Madonna dem Chriſtusknaben gewährt, ein fein erſonnener, dabei ganz natürlicher Zug. So viel Bewunderungswürdiges aber auch ſonſt die Compoſition zeigt: der ſchlieſsliche Eindruck iſt dennoch nicht harmoniſcher Natur. Und dabei ſieht man noch von Joſephus ab, der ſeitwärts durch die Büſche ſchleicht ohne irgend einen anſchaulichen Antheil an der Handlung zu nehmen. Raffael hat über dieſen Heiligen nicht ſo arg geſpottet wie Giotto, offenbar aber gleich allen andern Künſtlern die Schilderung deſſelben wenig dankbar gefunden. Die unvollkommene Befriedigung aber, welche dieſes und andere verwandte Bilder gewähren, hängt wohl damit zuſammen, daſs ſie einer Uebergangsſtimmung entſprungen ſind und aus dieſem Grunde noch keine geſchloſſenen, einheitlichen Formen aufweiſen.

Das Hineinragen in eine andere Welt, ohne in ihr vollkommen aufzugehen, mindert die Wirkung auch der Madonna aus dem Hauſe Alba, ſo benannt, weil ſie eine Zeit lang im vorigen Jahrhundert ſich im Beſitze der Herzoge von Alba befand. Urſprünglich ſoll das Bild auf dem Altare einer Kloſterkirche (Nocera de' Pagani) im Neapolitaniſchen geſtanden haben, wogegen aber die Rundform zu ſprechen ſcheint. Gegenwärtig (ſeit 1836) gehört es zu den wenig zugänglichen Schätzen der Petersburger Eremitage. Wie lebendig noch der florentiner Geiſt in Raffael herrſchte, ſagen namentlich die Röthelzeichnungen aus, welche das Liller Muſeum (Br. 89, 90) von der Madonna aus dem Hauſe Alba bewahrt. Auf der einen Seite des koſtbaren Blattes iſt die ganze Gruppe und

neben derſelben noch zwei Skizzen zur Madonna della Sedia dargeſtellt, woraus erhellt, daſs die beiden Madonnen in ihrem Urſprunge zeitlich zuſammenfallen. Die Rückſeite des Blattes zeigt auſser einem halbverwaſchenen Entwurfe zu einer Madonna, welche vom Chriſtkinde umhalſt wird, das Naturſtudium für die Figur der Madonna. Zum Modell diente Raffael ein junger Burſche, bloſs mit einem Hemde bekleidet, welches hoch über die Kniee hinaufgezogen iſt. Da die Beine im Bilde doch verhüllt werden, läſst ihnen Raffael hier unbefangen die männliche Form; bei der Zeichnung des Kopfes dagegen legt er ſchon einen madonnenhaften Zug in das Antlitz, den er offenbar dem Modelle nicht ablauſchen konnte, ſondern, in ſeinem ſchöpferiſchen Denken vorarbeitend, ſelbſtändig erfann, auch im ausgeführten Bilde beibehielt. Dieſes führt uns die Madonna in jugendlich anmuthiger Erſcheinung vor, um den Kopf ein leichtes Tuch turbanartig gewunden, den Körper in ein ſchwer und wuchtig fallendes Gewand gehüllt. Sie hat ſich auf blumenreichem Raſen niedergelaſſen und hält in der einen Hand läſſig ein Buch, während ſie mit der anderen das Chriſtkind umfängt, das ſich von ſeinem Sitze im Schooſe der Madonna erhebt, um von dem knieenden Johannesknaben das dargereichte Rohrkreuz zu empfangen. Der Grundton iſt in der Madonna Alba (wie in dem gleichzeitigen und vielfach verwandten Kupferſtiche Marcanton's: die Madonna mit dem langen Beine) florentiniſch. Sieht man aber näher zu, ſo entdeckt man nicht allein in Einzelheiten, wie in den Sandalen der Madonna, in den Bergzügen im Hintergrunde der Landſchaft römiſche Erinnerungen; noch ungleich ſtärker deuten der ernſte Ausdruck des Chriſtkindes und die ehrerbietigen Geberden des Johannes die Aenderung in der Auffaſſung an, welcher bald auch ein Wechſel im Stile, in der Formengebung und im Colorit folgen ſollte. Um über dieſe letztere Wandlung volle Klarheit zu erlangen, thut es aber Noth, zur Hauptthätigkeit Raffael's zurückzukehren und ſeine künſtleriſche Entwickelung auf dem Gebiete der Frescomalerei, wo ſie ſich genauer beobachten läſst, zu ſchildern.

* * *

Die Arbeiten in den Stanzen wurden, ſo lange Julius II. lebte, keinen Augenblick unterbrochen. Gleich nach der Vollendung der Stanza della Segnatura ging Raffael an die Ausſchmückung der anſtoſsenden Kammer, welche nach dem hervorragendsten Wandgemälde die Stanza d'Eliodoro genannt wird. Vor Raffael hatte hier bereits Piero della Francesca gemalt; doch wurden bekanntlich auf Befehl des Papstes alle Bilder abgeſchlagen, um für Raffael's Schöpfungen Raum zu gewinnen. Aehnliche Verhältniſſe traten alſo an Raffael heran, wie bei der erſten Stanze; ähnliche Fragen wie dort liegen uns auch jetzt wieder zur Löſung vor. Hat ſich Raffael durch den älteren Bilderſchmuck ſtofflich beſtimmen laſſen, die Gegenſtände der Darſtellung im Weſentlichen beibehalten und nur in den Formen dieſelben erweitert und vergröſsert? Hat ferner Raffael an den eigenen Compoſitionen während der Arbeit keine wichtigen Aenderungen vorgenommen? Reiften ſie erſt allmählich, oder hat er gleich von allem Anfange den rechten Ton getroffen? Und endlich, wie weit war er von

ſremdem Willen abhängig, welchen Antheil haben dritte Perſonen an dem hier verkörperten Gedankenkreiſe?

Das Material, um auf alle dieſe Fragen eine genugende Antwort zu geben, iſt nicht ſo reichhaltig, als der Anſchein vermuthen läſst. Es hat ſich zwar eine lange Reihe von Zeichnungen zu den Fresken in der Stanza d'Eliodoro erhalten; nur wenige zeigen aber die unverfälſchte Handſchrift des Künſtlers und können als vorbereitende Stufen zu den angeführten Bildern gelten. Weitaus die Mehrzahl erſcheint als Schülerarbeit, zur Uebung gezeichnet und zuweilen ſogar erſt lange nach Vollendung der Fresken begonnen. Zwei Umſtände treten aufserdem hinzu, die Entwickelungsgeſchichte dieſes Bilderkreiſes ſchwierig zu geſtalten. Zum erſten Male nahm hier Raffael die Mitwirkung eines Schülers, des damals zwanzigjährigen Giulio Romano in gröſserem Maſse in Anſpruch, ſo daſs nicht allein die techniſche Ausführung, ſondern theilweiſe auch die Erfindung dieſem zufallt. Dann aber ſtarb, während Raffael in der Stanza d'Eliodoro arbeitete, Julius II. Leo X. beſtieg den päpſtlichen Thron. Neue perſönliche Wünſche tauchten auf, verlangten Rückſicht und zwangen vielleicht Raffael noch nachträglich zu Aenderungen in der Wahl der Gegenſtände, in der Anordnung der Bilder. Wenn die Theilnahme des Schülers in die künſtleriſchen Formen ein fremdes Element brachte, das nicht immer ſcharf ausgeſchieden werden kann, ſo hat der plötzliche Wechſel in der Perſon des Beſtellers den inhaltlichen Zuſammenhang der Bilder gelockert oder doch die Einheit aus theilweiſe neuen Gliedern aufgebaut.

Der Bilderſchmuck vertheilt ſich hier wie in der erſten Stanze auf Decke und Wände. An der Decke hat Raffael in der Form aufgeſpannter Teppiche vier himmliſche Erſcheinungen, von welchen die Bücher des alten Teſtamentes berichten, geſchildert: Jehova kündigt Noah die Rettung aus dem über die ſündige Menſchheit verhängten Strafgerichte an; ein Engel des Herrn fällt Abraham in den Arm und wehrt ihm, das Opfer Iſaaks zu vollziehen; Jacob ſieht im Traum die Himmelsleiter und Jehova ſpricht aus dem brennenden Dornbuſch zu Moſes. Aehnlichen Erſcheinungen himmliſcher Boten und Zeichen begegnen wir auch auf den Wandgemälden. Als der ſyriſche Feldherr Heliodor die Tempelſchätze zu Jeruſalem zu plündern ſich anſchickte, wurde er, wie das zweite Buch der Maccabäer (c. 2. v. 23) erzählt, durch einen himmliſchen Reiter in die Flucht getrieben. Vor dem heiligen Petrus, welcher dem Papſt Leo dem Groſsen zur Seite ſchwebte, wich nach der »legenda aurea« der Hunnenkönig aus Italien zurück. Dem zweifelnden Prieſter offenbarte ſich in Bolſena während des Meſsopfers in der Hoſtie der Leib Chriſti. Den heiligen Petrus endlich befreite ein Engel aus dem Kerker, in welchen ihn (Apostelgeſch. 12. cap.) König Herodes geworfen hatte. Durch alle vier Wandbilder weht demnach ein gemeinſamer Zug, in allen greift ein Abgeſandter des Himmels in die Handlung entſcheidend ein und führt die Kataſtrophe herbei. Die Handlung ſelbſt hat ſtets zum Ziele die Befreiung des Glaubens und die Rettung der Kirche. Man könnte daher annehmen, daſs alle vier Darſtellungen, wie ſie innerlich verwandt ſind, ſo auch äuſserlich zu gleicher Zeit erfaſst wurden und einem einheitlichen Gedankenkreiſe den Urſprung verdanken. Die genauere Betrachtung enthüllt aber einen weſent-

lichen Unterſchied zwiſchen der Befreiung Petri und den übrigen Wandgemälden. Bei der Befreiung Petri allein iſt kein Papſt gegenwärtig, während in den anderen Darſtellungen ſtets der Papſt mit ſeinem Gefolge Platz gefunden hat und eine mehr oder minder bedeutende Rolle ſpielt. Scheint es doch, dafs dem Künſtler kaum weniger warm an das Herz gelegt wurde, den Papst zu verherrlichen, als die hiſtoriſchen Vorgänge lebendig und ergreifend auszumalen.

Aus welchem Grunde hat man nur bei dem erſteren Bilde davon abgeſehen? Wir erinnern uns, dafs die Meſſe von Bolſena, die Vertreibung Heliodor's und die Flucht Attila's nachweislich noch zu Julius' II. Zeiten entworfen wurden. Von dem vierten Bilde iſt dieſer frühe Urſprung nicht bekannt; im Gegentheile wird angenommen, dafs Leo X. in dem Schickſale des Apoſtelfürſten das eigene vorgebildet glaubte, in verſteckter Weiſe in der Befreiung Petri ſeine Erlöſung aus der franzöſiſchen Gefangenſchaft nach der Schlacht bei Ravenna (11. April 1512) verherrlichen wollte und die Rettung Petri aus dem Kerker auf die vierte Wand zu malen befahl. So drängte ſich die politiſche Anſpielung in die monumentale Kunſt ein und erniedrigt die letztere zu einem leichtfertigen Räthſelſpiele. Es geht zwar die Meinung, dafs Leo X. dieſe häfsliche Uebung bereits vorgefunden und nichts gethan habe, als das Werk Julius' II. fortzuſetzen. Man vermuthet ähnliche Anſpielungen auf Ereigniſſe der unmittelbaren Gegenwart auch in den übrigen Bildern der zweiten Stanze. Aber gewifs mit Unrecht. Bei der Vertreibung Attila's ſpielte der Papſt nach der Legende eine viel mächtigere Rolle als auf Raffael's Gemälde. Der Künſtler hat dieſelbe entſchieden abgeſchwächt. Hätte er dieſes gewagt, wenn nicht das hiſtoriſche Ereigniſs ſondern der falſche Spiegel in der Gegenwart ihm wäre zur Schilderung aufgetragen worden? Für das Bild Heliodor's hat Vaſari nur die Erklärung, dafs der Papſt den Geiz aus der Kirche vertreibe; ſo wenig iſt das politiſche Moment darin irgend zwingender Natur, und vollends die Meſſe von Bolſena erſcheint frei von allen Anſpielungen auf die Zeitgeſchichte. Grade das offene Auftreten des Papſtes in allen drei Bildern beweiſt, dafs es ſich um eine harmloſe Huldigung handelte, welche mit der alten Sitte, Porträts in hiſtoriſchen Scenen anzubringen, zuſammenhing. Ueberhaupt, wenn man als Grundlage des ganzen Darſtellungskreiſes die Rettung der Kirche aus inneren und äufseren Gefahren feſthält, ſo bedarf die Wahl der drei einzelnen Bilder keine weitere Rechtfertigung. Sie verkörpern wichtige, bekannte Ereigniſſe, welche um ihrer inneren Bedeutung willen in den Prunkgemächern des Kirchenhauptes Platz fanden, die ſich zwar in Gegenwart des Papſtes abſpielen, aber keineswegs an moderne Vorfälle aus dem Leben des Papſtes anſpielen, am wenigſten ſolchen Anſpielungen zu Liebe ausgewählt wurden.

Zu den beiden Umſtänden, welche die nachträgliche Einfügung der Befreiung Petri wahrſcheinlich machen, kommt noch der dritte und letzte hinzu, dafs wir, wenn nicht alles täuſcht, die Compoſition beſitzen, welche urſprünglich die Stelle der Befreiung Petri einnahm und erſt nachträglich durch dieſelbe verdrängt wurde. Die Louvreſammlung bewahrt ein Blatt (Br. 264), in Biſter gezeichnet und mit Weifs aufgehöht, welches längſt als der Entwurf zu einem Stanzenbilde erkannt wurde. Es iſt keine Originalarbeit Raffael's, giebt aber offenbar eine Compoſition

des Meiſters wieder und zwar eine Compoſition, welche für die Fenſterwand der zweiten Stanze beſtimmt war. Das eine beweiſt die Anordnung der Scene über und zu beiden Seiten eines eingezeichneten Fenſters, welches in den Maaſsen vollkommen mit den Fenſtern auf anderen Entwürfen für Stanzenbilder übereinſtimmt. Für das andere ſpricht die Skizze der Meſſe von Bolſena auf der Rückſeite des Blattes und die techniſche Ausführung, welche mit den übrigen Nachzeichnungen aus der Stanza d'Eliodoro identiſch erſcheint. Den Inhalt entlehnte Raffael oder der Theologe, welcher hinter ihm ſtand, dem achten Capitel der Apokalypſe: »Sieben Engel traten vor Gott und ihnen wurden ſieben Poſaunen gegeben. Und ein anderer Engel trat an den Altar und hatte ein goldenes Rauchfaſs und füllte es mit Feuer vom Altar und ſchüttete es auf die Erde.« Beinahe wortgetreu gab der Künſtler den Schrifttext wieder. Ueber dem Altar ſchwebt die Halbfigur Gottes, von ſieben Engeln umgeben, welche theils die Poſaunen von ihm in Empfang nehmen, theils dieſelben bereits blaſen. Vor dem Altar ſteht in lang herabwallendem Gewande der Engel mit dem Rauchfaſs in der einen, dem Feuer in der anderen Hand. Weiter unten auf der rechten Seite des Fenſters ſitzt der bärtige Evangeliſt mit dem Adler zu ſeinen Füſsen, an einen Baumſtamm angelehnt und von einem kleinen Engel auf das himmliſche Geſicht aufmerkſam gemacht, das er nun in ſein Buch niederzuſchreiben ſich eifrig bemüht. Gegenüber dem Evangeliſten kniet der Papſt, von drei Klerikern begleitet, deren einer die Tiara über ſein Haupt hält. Er hat ſeine Arme auf einen Betſtuhl aufgeſtützt und nimmt ſtaunend theil an der Viſion. Kein Zweifel, daſs in dem Bilde die Zuverſicht auf die Macht der Kirche und des Papſtthums ausgeſprochen werden ſollte, durch welche die Strafgerichte Gottes beſänftigt werden, und ſo daſſelbe Thema angeſchlagen wurde, welches die anderen Gemälde weiterführen, allerdings in einer ſo dramatiſch bewegten, lebendigen Weiſe, daſs dagegen das apokalyptiſche Bild arg abſtach. Das mochte es Raffael leicht machen, nach dem Regierungsantritt Leo's X. einen Wechſel der Compoſition vorzunehmen und die Befreiung Petri als viertes Gemälde in die Reihe eintreten zu laſſen, zumal da derſelbe Gegenſtand bereits von ſeinem Vorgänger in dieſem Gemach, vielleicht ſogar an derſelben Wand, gemalt worden war und Raffael nicht nöthig hatte, die politiſche Anſpielung in ſein Bild hineinzumalen, vielmehr es den Höflingen überlaſſen durfte, ſie aus dem Gemälde nach Belieben herauszuleſen.

* * *

Die Entſtehungsgeſchichte des Bilderſchmuckes in der Stanza d'Eliodoro giebt auch ſchon Aufſchluſs über ſeinen künſtleriſchen Werth. Er iſt ſo ungleicher Art, daſs gegen den Raffael'ſchen Urſprung einzelner Gemälde Zweifel laut wurden. Drei der Deckenbilder, deren untergeordnete Bedeutung man allerdings längſt zugab, werden von Robinſon, dem hervorragendsten engliſchen Kenner Raffael's, dieſem förmlich abgeſprochen und auf einen Schüler, vielleicht

Giulio Romano, zurückgeführt. Beſtätigt ſich dieſe Meinung, und ſie iſt nur in Bezug auf die Erſcheinung Jehova's im Dornbuſch anfechtbar, ſo bleibt Raffael von dem Vorwurfe frei, eine einfache Scene ganz unbegreiflich ungeſchickt und unverſtändlich angeordnet zu haben. Dieſes iſt der Fall in dem Traume Jacob's, wo die Himmelsleiter, ganz abgeſehen von den wenig zuſagenden Engelsgeſtalten ſo angelegt iſt, daſs ſie der von ihr abgewendete Schläfer gar nicht erblicken kann. Und auch der andere Tadel trifft dann Raffael nicht, daſs er ſich ſelbſt abgeſchrieben habe. Schon Rumohr hat bemerkt, daſs der zweite Engel, welcher den Widder im Arme in wunderlicher Verkürzung vom Himmel »herabwirbelt« in älteren Werken Raffael's (Freske S. Severo, Madonna del baldacchino) wiederkehrt. Was iſt wahrſcheinlicher, daſs der Meiſter ſich ſelbſt kopirt oder daſs ein Schüler das vorhandene paſſende Vorbild genau nachahmt?

Minder willig ſtreicht man auch das dritte Deckenbild, Jehova im Dornbuſch, aus der Reihe der Raffaeliſchen Werke. Mitten aus den Flammen, an welchen der Künſtler die Goldlichter nicht geſpart hat, ſteigt der Herr empor. Ihn begleitet rechts ein ſtattlicher Engel, links aber kniet vor ihm mit verhülltem Geſichte, in demüthig gebeugter Stellung Moſes. In der letzteren Figur läſst ſich doch kaum Raffael's eigenthümliche Empfindungsweiſe, das Maaſsvolle und Würdiggemeſſene verkennen. Ebenſo wenig kann auf der anderen Seite die Abhängigkeit der Jehovageſtalt von dem Typus, welchen Michelangelo in der Sixtina feſtgeſtellt, abgeleugnet werden, und zwar iſt Jehova in dem Bilde der Erſchaffung Adams das Muſter für Raffael geworden. Dieſe Nachahmung ſteht nicht vereinzelt und zufällig da. Auch in dem letzten, durch einen berühmten Stich Marcanton's in weiten Kreiſen beliebten Deckenbilde, der Verheiſsung an Noah, beobachten wir in den Zügen Jehova's das Studium Michelangelo's. Von dieſem erſcheint auch das Motiv der dienenden und ſtützenden Engel in der unmittelbaren Begleitung Gottes entlehnt. Als das früheſte Beiſpiel des Einfluſſes der Bilder in der Sixtina auf Raffael und als Beweis, wie offen und unumwunden der letztere dem Genius des älteren Meiſters huldigte, beſitzen die Jehovageſtalten an der Decke der zweiten Stanze eine nicht geringe Wichtigkeit. Nur darf man aus derſelben nicht eine bedrückende Abhängigkeit Raffael's von Michelangelo ableiten wollen. Es ſpricht gerade für die freie Sicherheit des erſteren, daſs er einen, wie er erkannte, unübertrefflichen Typus friſchweg borgte und in ſein Werk aufnahm, ohne irgend welche Sorge, dadurch die Einheit ſeiner Schöpfung zu zerſtören oder die Selbſtändigkeit der eigenen Arbeit zu lockern. Und in der That, die entlehnte Figur erſcheint nicht äuſserlich dem Noahbilde angefügt; ſie hat, wie namentlich die Gewandung zeigt, ſich einer Umformung unterwerfen müſſen, um mit den übrigen Geſtalten, dem knieenden Erzvater und der Frau in der Thüre mit den zwei reizenden Kindern, deren raffaeliſchen Urſprung Niemand bezweifelt, in Einklang zu kommen.

Noch viel geringer fällt die Schätzung des antiken Einfluſſes aus, welcher gleichfalls in den Bildern der zweiten Stanze ſich geltend machen ſoll. Bereits Vaſari hat darauf aufmerkſam gemacht, daſs im Attilabilde der Schuppenpanzer des Reiters in der rechten Ecke von einer Figur auf der Trajansſäule entlehnt ſei. Sein Auge hat ihn nicht getäuſcht; er hat aber nicht allein gut, ſondern

ſo ziemlich auch alles geſehen, was an antiken Erinnerungen hier vorkommt. Einzelne Aeuſserlichkeiten, wie z. B. die Rüſtungen, Helme, Waffen, nimmt Raffael von römiſchen Monumenten hieruber, die aber den Kern der Compoſition nicht berühren, für die Stilentwicklung des Meiſters völlig gleichgiltig bleiben. Noch ſtand Raffael nicht unter dem Banne der antiquariſchen Strömung, welche auch für die formelle Darſtellung die künſtleriſche Tradition als Richtſchnur empfahl; noch ſah er die Antike als eine andere Natur an, welche dem Künſtler die mannigfachſten Anregungen gewährt, ihn aber niemals einſchränkt und ſeiner Selbſtändigkeit beraubt. Wenn die Wandgemälde in der Stanza d'Eliodoro einen hervorragenden Platz im Kreiſe der Raffaeliſchen Werke einnehmen und gewiſs als ein Knotenpunkt in ſeiner Entwickelung begrüſst werden müſſen, ſo iſt dieſes nicht etwa dem Wiederſcheine der Antike zuzuſchreiben, — ſie ſendet vorläufig nur einzelne kalte Strahlen — ſondern auf die hier vollendete Wandlung des Stiles und der Farbengebung zurückzuführen.

* * *

Von der Meſſe von Bolſena, von der Vertreibung Heliodor's und der Flucht Attila's haben ſich Zeichnungen erhalten, welche uns frühere Zuſtände der Compoſition vor die Augen bringen und, wie die Gemälde allmählich entſtanden ſind wenigſtens theilweiſe urkundlich belegen. Denn wir beſitzen nicht alle Entwürfe Raffael's zu den Fresken in der zweiten Kammer, z. B. nicht den von Vaſari hochgerühmten Carton zum Heliodorbilde, ſondern nur vereinzelte Blätter, welche der Zufall vor dem Verderben und der Vernichtung gerettet hat. Dieſe Rettung danken wir zumeiſt dem Umſtande, daſs Raffael's Entwürfe fleiſsig als Zeichenmuſter benützt und von Schülerhänden vervielfältigt wurden. So kennen wir von dem Entwurfe zur Meſſe von Bolſena drei Nachzeichnungen, ſämmtlich in Oxford bewahrt, durchaus identiſch in der Ausführung, welche uns das verloren gegangene Original ziemlich erſetzen. Wir erſehen aus denſelben, daſs der Künſtler nicht geringe Veränderungen mit der Compoſition vornehmen muſste, ehe ſie endgiltig feſtgeſtellt war. In dem älteren Entwurfe, welchen uns die drei Oxforder Copien verſinnlichen, geht die Scene, ſoweit man aus der mit geringem Verſtande gezeichneten Architektur ſchlieſsen kann, in der erhöhten Apſis einer Kirche vor ſich, auf dem Gemälde iſt ein halbrunder Raum durch eine Schranke von den übrigen mit Säulen prächtig geſchmückten Theilen des Heiligthums abgeſondert. Die Treppen, die hier und dort zum Altare führen, zeigen doch nicht die gleiche Anlage. Zuerſt traten dem Beſchauer die Stufen ſelbſt, in der ſpäteren Ausführung dagegen die Treppenwangen entgegen. Soweit erſcheint der Wechſel in der Anordnung vollkommen gerechtfertigt. Die veränderte Treppenanlage vergröſserte den Raum am Fuſse der Treppe; der Abſchluſs durch eine niedrige Schranke geſtattete einen weiteren Ausblick in die Säulenhalle und gewährte Gelegenheit, noch einige Figuren anzubringen, welche neugierig über die Schranke hinweg den Vorgang betrachten.

Minder glücklich erſcheint für den erſten Anblick eine andere Aenderung. Urſprünglich nahm den Platz am Altare der meſſeleſende Prieſter mit den Chorknaben und Kerzenträgern ausſchlieſslich in Anſpruch; der Papſt kniete als einfacher Zuſchauer auf einer tieferen Stufe links. Das Gemälde ſtellt dieſen mit dem Prieſter auf gleiche Linie, läſst ihn auf der anderen Seite des Altars (rechts) dem Prieſter gegenüber vor ſeinem Betſtuhle knien und erhöht dadurch nicht wenig ſeine Bedeutung. Man kann darin ein höfiſches Compliment vermuthen, dem Künſtler vielleicht von aufsen aufgezwungen; immerhin mochten ihn aber auch künſtleriſche Rückſichten mitgeleitet haben. Der Gegenſtand der Schilderung: vor den Augen des zweifelnden Prieſters treten Blutstropfen aus der Hoſtie hervor und beweiſen ihm die Gegenwart des Leibes Chriſti in der Hoſtie, lieſs ſich mit den Mitteln der Kunſt gar nicht wiedergeben. Das Wundern und Staunen kann gemalt werden, nicht das Wunder; denn die Verſchiebung der Naturgeſetze kann nicht natürlich dargeſtellt werden. So wird auch hier nicht das Wunder von Bolſena, ſondern nur die Meſſe von Bolſena uns vorgeführt, in Wahrheit ein bloſses Ceremonienbild, welches der Künſtler nach Kräften mit lebendigen Zügen auszuſtatten ſich bemühte. Dazu paſſte aber ganz vorzüglich die ſtattliche Papſtfigur und das reiche päpſtliche Gefolge, welche daher auch ſtärker in den Vordergrund gezogen werden, als es in der urſprünglichen Abſicht lag. Auch verlangte der Prieſter, der nicht die Mitte des Bildes einnimmt, ein Gegengewicht. Sieht man auf die Maſſenvertheilung hin den Entwurf an, ſo entdeckt man auf den erſten Blick, dafs die linke Seite faſt leer gegen die rechte erſcheint. Hier drängt ſich hinter dem Prieſter die Gruppe der erſtaunten, lebhaft bewegten Kirchengänger zuſammen; dort füllen der Papſt und ſeine vier Begleiter mühſam den Raum aus, dem Altar zunächſt ſind aber nur drei knieende Kerzenträger, alſo lauter untergeordnete Perſonen angebracht. Gerade die glückliche Maſſenvertheilung, das Gleichgewicht der Gruppen gehört zu den gröfsten Reizen des ausgeführten Gemäldes, ſo dafs man wohl in der Annahme nicht irre geht, der urſprüngliche Entwurf ſei mit Rückſicht auf die beſſere Raumgliederung abgeändert worden.

Links am Altartiſche verrichtet der Prieſter im reichen Ornate das Meſsopfer. Man ſieht ihm, wie ſchon Vaſari hervorhob, die Furcht und den Schrecken über das Wunder an, das ſich vor ſeinen Augen vollzieht und ſeinen Unglauben Lügen ſtraft. Die Bewegung pflanzt ſich nur auf der Seite des Prieſters bis zur entfernteſten Ecke fort, treibt Wellenkreiſe, die aber merkwürdiger Weiſe in der Nähe des Altars weniger mächtig wogen, als in der weiteren Ferne. Hier ſcheint die menſchliche Empfindung von dem Banne des Heiligthums frei zu werden und ſich offener und rückhaltloſer zu äufsern. Nur einen leichten Eindruck macht das Wunder auf den glaubensſtarken Meſsdiener und die drei Kerzenträger in der unmittelbaren Nachbarſchaft des Prieſters. Kräftiger wirkt es ſchon auf die beiden Männer, die ſich über die Bruſtung des Schrankenwerkes vorbeugen und ſich gegenſeitig auf den Vorgang aufmerkſam machen. In heftigen Aufruhr iſt dagegen die Gemeinde am Fuſse der Treppe, die zum Altar führt, gerathen. Alt und Jung, Männer und Weiber drängen ſich heran, ſtrecken die Arme aus, als müſsten ſie des Wunderwerkes theilhaftig werden, oder falten die Hände zum

Gebete. Sie alle drücken die höchſte Erregung aus, bis wieder in den am Boden gelagerten Müttern mit ihren Kindern die ruhigere Stimmung wiederkehrt.

Die ganze linke Bildſeite gewinnt aber erſt volle Bedeutung durch den Gegenſatz, in welchem die Gruppen rechts zu ihr ſtehen. Kaum merklich bewegt erſcheint der Zeuge des Ereigniſſes, der Papſt, welcher die kraftigen Züge Julius' II. trägt. Sein Blick iſt geradeaus auf den Prieſter gerichtet, ſeine mit Ringen geſchmückten Hände zum Gebete gefaltet. Die ſouveraine Herrſchaft des Fürſten der Kirche und des Glaubens kann nicht eindringlicher gezeichnet werden, als es durch dieſe ſtolze, ſelbſtbewuſste, unerſchütterliche Perſönlichkeit geſchieht. Auch das Gefolge des Papſtes, die Kardinäle und Kämmerer im Hintergrunde und die Schweizerwachen, welche am Fuſse der Treppe das Knie beugen, lauter prachtvolle, unter ſich merkwürdig contraſtirende Portraitgeſtalten, wahren den höfiſchen Anſtand und zeigen in Mienen und Geberden eine durchaus maafsvolle Bewegung. Schwerlich hat Raffael, als er den Papſt, die Kardinäle und die ganze päpſtliche Dienerſchaft in ſo würdevoll gemeſſener Haltung malte, ſich von anderen als künſtleriſchen Motiven leiten laſſen; ſicher aber traf er den rechten Ton defshalb ſo vollendet, weil ihm unwillkürlich die Anſchauungen des römiſchen Kirchenlebens gute Hilfe boten. An den groſsen Jahresfeſten hatte er gar oft die gewaltige Wirkung der päpſtlichen Ceremonien erprobt, wie ſie die Sinne der Gläubigen berauſchen und ihre Empfindungen entflammen, wie dagegen die thätigen Theilnehmer, die Eingeweihten die vollkommenſte Ruhe und gemeſſene Würde bewahren. Dieſe Eindrücke, nur aus dem gewöhnlichen Lebenskreiſe herausgehoben und verklärt, gab Raffael in der Meſſe von Bolſena wieder.

* * *

Die Gliederung der Compoſition in der Meſſe von Bolſena wurde weſentlich durch die bauliche Einrichtung der Wand beſtimmt. Ein nicht einmal in der Mitte angebrachtes Fenſter unterbricht die Fläche und läſst die Dreitheilung des Bildes naturgemäſs erſcheinen. Raffael begnügte ſich ſelbſtverſtändlich nicht mit einer mechaniſchen Anordnung der Gruppen, er griff tiefer und machte einen ſcheinbar äuſserlichen Umſtand zur reichen Quelle künſtleriſcher Wirkungen. Bereits die Meſſe von Bolſena dankt ihre Hauptwirkung dem lebendigen Contraſte der beiden rechts und links vertheilten Gruppen. Am groſsartigſten erſcheint aber das feine Abwägen der verſchiedenen Maſſen, das Zuſammenſchlieſsen der Compoſition von den beiden Seiten gegen die formale Mitte in dem Wandgemälde ausgebildet, welches die Vertreibung Heliodor's aus dem Tempel in Jeruſalem ſchildert.

Rumohr und Paſſavant heben eine Handzeichnung hervor, die ſich im Beſitze Savigny's in Berlin befand und als ein früher Entwurf zum Heliodorbilde angeſehen wird. Nach der techniſchen Beſchreibung möchte man ſchlieſsen, daſs hier keine Originalſkizze des Meiſters, ſondern das Werk eines Schülers oder doch mindeſtens ein ſtark überarbeitetes Blatt vorliege. Immerhin dürfte dieſe

mit Sepia nachmals getuſchte Federzeichnung, wie die Nachzeichnungen der Meſſe von Bolſena, einen älteren Zuſtand der Raffaeliſchen Compoſition in den weſentlichſten Zügen verſinnlichen. In ihr fehlt noch die Gruppe des Papſtes mit ſeinem Gefolge; auch die Architektur des Hintergrundes unterſcheidet ſich noch auffallend von dem prachtvollen Tempelbaue im ausgeführten Gemälde; dagegen ſind die groſsen Maſſen rechts und links, Helidor, vor dem himmliſchen Reiter angſtvoll niederſtürzend, mit ſeinen fliehenden Genoſſen und auf der anderen Seite die Gruppe der Weiber bereits hier deutlich betont und damit das Charakteriſtiſche der ganzen Compoſition feſtgehalten. Ueber die weiteren Entwickelungsſtufen der letzteren ſind wir nicht unterrichtet; doch ſagen uns einzelne glücklicher Weiſe erhaltene Studien (die ausgeſtreckte Hand des einen himmliſchen Racheengels, die ſchreiende Frau und die Mutter mit ihren Kindern aus der linken Gruppe in Oxford) und ein freilich unbedeutendes Fragment des Cartons (Pferdekopf, ebenfalls in Oxford), daſs der Meiſter mit höchſter Anſpannung ſeiner Kräfte arbeitete und jede Linie mit weiſem Vorbedacht zeichnete.

Die Handlung geht im Vorraum des jeruſalemiſchen Tempels vor ſich. Als einen ſäulengeſchmückten, durch Kuppellicht erleuchteten Hallenbau hatte ſich Raffael das jüdiſche Heiligthum gedacht. Zwei ſchmale halbdunkle Nebenhallen ſchlieſsen ſich der mittleren Haupthalle an, in welcher, an dem Altar knieend, der greiſe Hoheprieſter Onias betet. Der ganze weite Raum vor ihm iſt leer, muſste leer bleiben, um dem Auge das blitzesſchnelle Einherbrauſen, das plötzliche Anſtürmen der himmliſchen Racheboten anſchaulich zu machen. Beinahe wäre es den Tempelräubern gelungen, ihre Beute in Sicherheit zu bringen. Schon haben ſie die äuſserſte Ecke des Tempels erreicht; da ereilt ſie das Schickſal. Ein jugendlicher Reiter in goldener Rüſtung, den Mantel wie ein Segel aufgebläht, ſprengt gegen ihren Führer, gegen Heliodor an. Ihm zur Seite eilen im Fluge zwei Engel herbei, Ruthen in den Händen ſchwingend, die Erde mit den Füſsen kaum berührend. Von der Wucht des plötzlichen Angriffes getroffen, ihm gegenüber völlig wehrlos geworden, läſst Heliodor die goldgefüllte Urne fallen und iſt ſelbſt zu Boden geſtürzt. Noch hält er die Lanze in der Rechten und mit der Linken ſtemmt er ſich auf, als wollte er ſich erheben. Dem angſterfüllten Blicke ſieht man es aber an, daſs er an die Rettung nicht mehr glaubt und im nächſten Augenblicke von den Hufen des anſpringenden Roſſes zermalmt zu werden erwartet. Raffael hat niemals eine kühnere Figur gezeichnet und eine ſo ausdrucksvoll lebendige Geſtalt verkörpert. Das Verdienſt darf er ausſchlieſslich für ſich in Anſpruch nehmen; denn dieſesmal hat ihm kein Vorbild die Bahn gewieſen, kein antikes Muſter ihn angeregt. Ganz allein durch das Eindringen in die Worte des Textes mit Hilfe ſeiner Phantaſie hat er die Stellung, die Bewegung und den ganzen Charakter Heliodor's geſchaffen. Alles erſcheint ſo natürlich und iſt doch ſo tiefſinnig bedacht worden.

Eine ähnliche Kraft und Wahrheit der Schilderung ſpricht aus Heliodor's Gefolge. Der Nächſte greift zwar an das Schwert; doch wird er ſich nicht zur Wehre ſetzen, ſondern wie der weit ausſchreitende Fuſs, die vorgebeugte Haltung des Körpers zeigen, in der Flucht ſein Heil ſuchen. Die anderen, vollbepackt, haben kein anderes Streben, als ihre Beute zu bergen. Die Angſt und Sorge,

ob es ihnen wohl gelingen werde, prägt ſich in den Zügen des einen, der den Kopf dem Reiter zuwendet, aus, zu verdoppelter Eile werden die Plünderer im Hintergrunde angetrieben. Gegenüber dem windesſchnellen Stürmen der himmliſchen Rächer erſcheinen aber ihre Bewegungen ganz lahm und, daſs ſie verloren ſind, dem Beſchauer zweifellos.

Den Wiederſchein des wunderbaren Ereigniſſes malte Raffael auf der linken Seite. Hier hatte ſich ein Weiberhaufen von der Neugierde getrieben oder von der Andacht bewegt, verſammelt. Die vorderſten knieen, vereinigen ihr Flehen mit den Gebeten des Hohenprieſters, als ſie plötzlich die himmliſche Erſcheinung erblicken und ihre Peiniger in die Flucht geſchlagen wahrnehmen. Gewaltiger Schrecken bemächtigt ſich aller. Zu lautem Aufſchrei öffnet die eine den Mund, ſie wendet den Leib ab, und ſtreckt die Arme wie abwehrend aus, während die zunächſt knieende Mutter ihre Kinder unwillkürlich zuſammenrafft, ein drittes Weib zu ſchleuniger Flucht ſich kehrt und die weiter hinten ſtehenden Frauen in einſtimmigem Chore mit der Hand auf die Boten Jehova's und ihre Retter hinweiſen. Junge Männer endlich haben den hohen Sockel einer Säule erklommen, um eine beſſere Ueberſicht der Scene zu gewinnen. So pflanzt ſich die Bewegung bis in den Hintergrund und in die Nähe des Altars fort, wo ſie wieder in die ſtillere andächtige Stimmung übergeht.

Raffael hat in dem Heliodorbilde ein Werk von unvergleichlicher dramatiſcher Kraft geſchaffen. Mit der unmittelbaren Klarheit, wie ſie nur den gröſsten Kunſtlern eigenthümlich iſt, wählte er gerade den Augenblick der Handlung, welcher eine vollkommene Ueberſicht ihres Verlaufes gewährt und zugleich den Höhepunkt der Verwickelung darſtellt. Wir ahnen die vorangegangenen Scenen, wir ſind Zeugen der Kataſtrophe und erhalten auch über den Ausgang unbedingte Gewiſsheit. Um ſo mehr muſs es auffallen, daſs Raffael durch die Gruppe des Papſtes mit ſeinem Gefolge die dramatiſche Wirkung und vor allem die Einheit der Handlung abgeſchwächt hat. Julius II., ſo möchte man angeſichts des Gemäldes behaupten, hat ſich ſelbſt aufgemacht, um an dem Triumphe der Kirche über ihre Feinde theilzunehmen. Vier Männer, von welchen der vorderſte die Züge des groſsen Kupferſtechers Marcanton beſitzen ſoll, haben den Papſt auf dem bei allen päpſtlichen Ceremonien üblichen Tragſtuhle auf die Schultern gehoben und laſſen ihn ſo gelaſſen und ruhig das Schauſpiel betrachten. Die Sünde gegen die Zeiteinheit ſieht jeder Schulknabe. Man will deſshalb auch den Künſtler entſchuldigen, der nur auf das Geheiſs des Beſtellers und nur nachträglich die Papſtgruppe zugefügt hätte. Wie dann aber, wenn Raffael abſichtlich auf die Zeiteinheit verzichtete und die dramatiſche Wirkung ſeines Werkes von ſolchen academiſchen Vorſchriften und mechaniſchen Schulregeln unabhängig glaubte? Das Coſtüm, die ganze äuſsere Erſcheinung der Papſtgruppe iſt für uns ein Anachronismus; in die Stimmung des Bildes paſst ſie aber vortrefflich. Hätte Raffael nicht dieſe Gruppe geſchaffen, ſo hätte er eine andere erfinden müſſen, in welcher ſich in ähnlicher Art die leidenſchaftlichen Empfindungen austönen und der gewaltſamen inneren und äuſseren Bewegung der anderen Perſonen ein Gegengewicht gehalten wird. Iſt der Papſt in der Meſſe von Bolſena nicht erſt nachträglich eingeſchoben worden, — und daſs dieſes nicht geſchah,

darf als ziemlich ſicher angenommen werden, — ſo fehlt auch jeder erhebliche Grund, eine ſolche ſpätere Anfügung in der Vertreibung Heliodor's anzunehmen. Die Wahrſcheinlichkeit, daſs es ſchon in den urſprünglichen Compoſitionen auf eine Huldigung dem Papſtthum gegenüber abgeſehen war, ſteigt noch, wenn man das dritte Wandbild, die Vertreibung Attila's aus den Gefilden Italiens in ſeiner allmählichen Entſtehung betrachtet.

* * *

In der Oxfordſammlung und im Louvre werden zwei Zeichnungen bewahrt, welche als Entwürfe zu der Freske gelten. Die Hand Raffael's weiſt keines der Blätter, beide offenbaren ſich vielmehr als Schülerarbeiten, zur Uebung von jungen Künſtlern unternommen, doch mit dem Unterſchiede, daſs das Oxfordblatt in der That einen früheren Zuſtand der Compoſition wiedergibt, während die Louvrezeichnung (Br. 235) trotz ihrer Berühmtheit nichts iſt als die freie Umarbeitung des ausgeführten Gemäldes von einer ſpäteren Hand und irrthümlich den Raffaelſchen Entwürfen beigezählt wird. Der bis in das feinſte Detail aus der Freske wiederholte landſchaftliche Hintergrund beweiſt die ſpätere Entſtehung. Niemals hat Raffael auf einem vorläufigen Entwurfe den Hintergrund mit ſolcher peinlichen Genauigkeit ausgeführt. Ebenſo zeigen die geradezu barocken Engel in den Wolken und die mühſelig zuſammengeſtoppelte Gruppe auf der linken Seite, während die ganze rechte Seite nach dem Gemälde copirt erſcheint, daſs der Zeichner zu der Raffaeliſchen Compoſition noch willkürlich aus der eigenen Phantaſie hinzuthat. Für die Entwickelungsgeſchichte des Bildes beſitzt nur das Oxforder Blatt Bedeutung.

In dem Entwurfe, welcher der Oxforder Zeichnung zu Grunde liegt, hat der Künſtler bereits über die allgemeine Anordnung endgiltig entſchieden. Die rechte Seite nimmt Attila mit den Hunnenſchaaren ein. In Einzelheiten, in der Stellung der verſchiedenen Geſtalten, im Coſtüme ließs Raffael ſpäter noch mannigfache Veränderungen eintreten. So ſchob er in der Freske den Hunnenfürſten mehr in die Mitte und gab der Rüſtung der Reiter die antike, den Reliefs der Trajansſäule abgelauſchte Form. Die allgemeinen Umriſſe der Gruppe decken ſich aber ſo ziemlich. Auf der linken Seite des Entwurfes werden ebenfalls wie auf dem Gemälde der Papſt und ſein Gefolge und darüber in den Lüften die Apoſtelfürſten ſichtbar. Doch muſste ſich die Papſtgruppe, als es an die Ausführung in Farben ging, eine gröſsere Veränderung gefallen laſſen. Der Papſt trägt in der Skizze noch nicht die Züge Leo's X., erinnert vielmehr an Julius II., bei deſſen Lebzeiten jedenfalls der Gegenſtand der Schilderung bereits feſtſtand. Er wird gerade ſo wie der Papſt im Heliodorbilde von Kämmerern auf dem Throne einhergetragen, an ihn wendet ſich unmittelbar der Hunnenkönig, während in der Freske die erſchreckten Blicke Attila's der himmliſchen Erſcheinung ſich zukehren. Für dieſe letztere Aenderung war gewiſs die künſtleriſche Rückſicht maſsgebend; die Umwandlung der kirchlichen Prozeſſion in einen fürſtlichen Reiterzug mag

Die Vertreibung Heliodor's aus dem Tempel. Frescogemälde im Vatican. Rom.

auf den Wunſch des neuen Papſtes erfolgt ſein, immerhin mochte aber auch der Wunſch, Contraſte zu ſchaffen, mitwirken. Denn unleugbar beſtimmt den Eindruck des Bildes vorzugsweiſe der Gegenſatz zwiſchen den entſetzten Reitern und wilden Roſſen rechts und den ſelbſtbewuſsten, in ihrem Machtgefühle ſicheren Kirchenfürſten und den ruhig trabenden Zeltern auf der linken Seite.

Raffael hat die Scene in die Nähe der ewigen Stadt verlegt. Ein Aquaeduct, das Coloſſeum, eine Baſilika und andere römiſche Bauten beleben den landſchaftlichen Hintergrund und deuten das Ziel der Hunnenſchaaren an, während die Trümmer und Flammen rechts den bereits zurückgelegten Weg bezeichnen. Das wilde Heer iſt aus den Bergen in die Ebene herausgetreten, die Trompeter blaſen zum Sammeln, die Zurückgebliebenen drängen zur Eile. Doch bereits hat ſich in den vorderſten Reihen die Bewegung geſtaut und iſt Schrecken in die Männer, bange Unruhe in die Roſſe gefahren. Der Führer der Hunnen ſieht in den Lüften die Apoſtelfürſten, die ihm mit gezückten Schwertern drohen, und prallt entſetzt zurück. Und wie die Apoſtel am Himmel den weiteren Fortſchritt wehren, ſo ſtellt ſich auf Erden der Papſt mit ſeinem Gefolge den Hunnenſchaaren entgegen und zwingt ſie zum Rückzuge.

Die Kunſt in der Schilderung des wirren Getümmels und tobenden Aufruhrs iſt über alles Lob erhaben; auch viele der einzelnen Geſtalten offenbaren eine ſeltene Formvollendung. Schon Vaſari rühmt die ſchönen Roſſe und insbeſondere den Reiter im anliegenden Schuppenpanzer in der äuſserſten linken Ecke. Kommt man aber vom Heliodorbilde her, ſo kann man ſich der Empfindung ſchwer erwehren, daſs Raffael den Gegenſtand mit einer gewiſſen Kälte behandelt hat, die allerdings vornehm wirkt, aber dafür weniger zum Herzen dringt. Am nachtheiligſten fällt der Vergleich zwiſchen den beiden Papſtgruppen aus. Julius II. tritt im Heliodorbilde als bloſser Zuſchauer auf, er trägt das gewöhnliche Hauskleid und iſt nur von wenigen Dienern umgeben, und dennoch übt er einen würdevolleren, mächtigeren Eindruck und fügt ſich enger der Handlung ein, als Leo X. in ſeinen Pontificalgewändern und ſeinem pomphaften Hofſtaate, den Kardinälen, Kämmerern, Stallknechten, und trotzdem daſs Leo durch die abwehrende Handbewegung ſich den Anſchein giebt, als greife er in den Vorgang entſcheidend ein. Die Gegenſtände der Darſtellung waren eben zu nahe verwandt, als daſs die Wiederholung die gleiche Friſche und Lebendigkeit hatte bewahren können. Raffael war wohl im Stande, Heliodor's Gefolge und dann wieder Attila's Schaaren je nach ihrem eigenthümlichen Weſen mit vollendeter Wahrheit zu ſchildern. Die Papſtgruppe empfing aber, als er ſie zum zweiten Male malte, unwillkürlich ein nahezu ſteifes, ceremonielles Gepräge.

* * *

Wie das Attilabild gegen das Gemälde der Vertreibung Heliodor's zurückſteht, ſo hält ſich auch die zuletzt (1514) gemalte Freske, die Befreiung Petri aus dem Kerker, nicht auf der gleichen Höhe mit dem Bilde auf der gegenüber-

liegenden Fenſterwand, der Meſſe von Bolſena. Die Raumgliederung wurde auch hier zu einer Dreitheilung der Scene benutzt; doch viel äuſserlicher und unorganiſcher als bei den früheren Anläſſen. Im Parnaſs und in der Meſſe von Bolſena wurde der Mittelpunkt der Handlung in den mittleren Theil der Wandfläche über dem Fenſter verlegt. Von dieſem Mittelpunkte breitet ſich die Schilderung zu beiden Seiten des Fenſters gleichmäſsig aus, ſo daſs die Einheit vollkommen gewahrt bleibt. Sie fehlt in dem Bilde der Befreiung Petri, wo wir vielmehr einer Doppelſcene beiwohnen, welche überaus geſchickt in die drei Räume oberhalb und zu Seiten des Fenſters vertheilt iſt, aber natürlich einen geringeren Eindruck übt, als eine geſchloſſene, unmittelbar in ſich zuſammenhängende Darſtellung.

Die obere Mitte der Freske iſt der Wiedergabe des Kerkers gewidmet, zu welchem auf beiden Seiten Stufen führen. Durch ein Gitter blicken wir in das Innere des Gefängniſſes, in welchem der gefeſſelte Petrus auf dem Boden ſchlafend ruht. Zwei geharniſchte Wächter lehnen ſich rechts und links an die Mauer an. Auch ſie hat der Schlaf umfangen, ſo daſs der im Lichtglanz ſtrahlende Engel unbemerkt ſein Rettungswerk vollbringen kann. Er beugt ſich über den Apoſtel und rüttelt ihn aus dem tiefen Schlummer auf. Die glücklich vollbrachte Befreiung ſehen wir auf der rechten Seite. Der Engel, ebenfalls im hellſten Strahlenlichte, ſo daſs ſein röthliches Gewand über dem Glanze beinahe die Localfarbe verliert, hält den Apoſtel an der Hand und führt ihn die Treppe herab, auf deren Stufen ſich zwei ſchlafende Wächter gelagert haben. Auf der entgegengeſetzten, linken Seite erſcheint die Handlung noch weiter vorgerückt. Die Flucht des Gefangenen iſt bemerkt worden. Ein Wächter, wie alle anderen in blinkendem Helme und Harniſch, eilt die brennende Fackel in der Hand die Stufen hinauf, weiſt mit der Rechten nach dem Kerker hin und weckt mit lauter Stimme die Schläfer. Der eine iſt noch unfähig ſich dem Schlummer zu entwinden; der zweite fährt auf und blickt den Wecker ganz verblüfft und ſeiner Sinne erſt halb mächtig an, der dritte Wächter endlich von dem plötzlichen Fackellichte geblendet, birgt das Geſicht hinter dem vorgehaltenen Arme.

Hätten ſich noch die Skizzen und Entwürfe zu dieſer Freske erhalten — das in Florenz (Br. 512) bewahrte Blatt iſt nur eine ſchwächliche Umarbeitung des Gemäldes von ſpäterer Hand — ſo würden ſie gewiſs ein anderes Ausſehen beſitzen, als die Studien zu früheren Werken. Längſt iſt der Silberſtift aus der Reihe des Werkzeuges verſchwunden, und auch die Feder wird nur zur erſten vorbereitenden Anlage des Bildes verwendet, genügt nicht mehr, mittels ſchraffirter Striche die Hebung und Rundung der Formen anzugeben. Wie der Silberſtift durch den weichen Röthel in den Entwürfen von Einzelgeſtalten erſetzt wurde, ſo trat bei umfaſſenderen Skizzen zur Feder der breite in Sepia getauchte Pinſel ergänzend hinzu. Es gliedert ſich jetzt in Raffael's Phantaſie nicht allein die ganze Compoſition nach gröſseren Maſsen; auch an den einzelnen Gruppen und Geſtalten werden nicht ſo ſehr die Linien als die Flächen, welche durch Licht und Schatten ihre Form gewinnen, betont. Dieſe Weiſe hat Raffael, als er die Befreiung Petri entwarf, um ſo genauer feſtgehalten, als der Eindruck des Gemäldes weſentlich durch den Lichteffect beſtimmt wird. Der Engel iſt von einem

ſo ſtarken Lichtſtrome umgeben, daſs neben ihm die Geſtalt Petri in Halbdunkel gehüllt erſcheint. Der Glanz ſtrahlt von den Rüſtungen der ſchlafenden Wächter wieder; eine ähnliche Spiegelung ruft auf der linken Seite der Fackelſchein hervor, mit welchem ſich das bleiche Mondlicht miſcht. Die Virtuoſität der Holländer darf natürlich in dieſem mit Frescofarben verſuchten Nachtſtücke nicht geſucht werden. Immerhin beweiſen die Lichteffecte eine groſse Gewandtheit und eine feine Beobachtungsgabe des Künſtlers und zeigen das maleriſche Prinzip, welches in der Stanza d'Eliodoro überhaupt herrſcht, am weiteſten entwickelt.

* * *

Der Fortſchritt Raffael's in den Bildern der zweiten Stanze beruht auf dem dramatiſchen Charakter und dem maleriſchen Tone der Schilderung. Unzweifelhaft hängt das eine mit dem anderen zuſammen. Wie die Gegenſtände der Darſtellung in der Stanza della Segnatura nichts dazu beitragen, das Farbenelement im Künſtler zur Entwickelung zu bringen; ſo drängte auf der anderen Seite die energiſche Leidenſchaft, die ſich in der Handlung ausſpricht, im Saale Heliodor's zu kräftiger Anwendung coloriſtiſcher Mittel. Vorbereitet wurde der Umſchwung bereits in dem letzten Gemälde der Stanza della Segnatura; zur vollen Reife aber gelangte der »maleriſche Stil« erſt in den Fresken der zweiten Stanze. Einen beſonders friſchen Glanz zeigt er in der Meſſe von Bolſena; doch überraſcht auch die Heliodorfreske und auf dem Attilabilde die Papſtgruppe durch die vollendet gelungene Löſung ſelbſt ſchwieriger Farbenprobleme. Raffael nahm gegen früher gleich den Grundton tiefer und wärmer. Die an ſich ſchon kräftige Natur der Farbe bringt er durch einen breiten energiſchen Auftrag zur Geltung; er erweitert die Farbenſcala, weiſs durch Contraſte eben ſo gut zu wirken, wie durch leichte, allmähliche Uebergänge; er kennt den Gebrauch der Halbtöne und verſteht das Colorit ſeiner Bilder der Färbung der Dinge in der wirklichen Welt näher zu bringen, durch Entlehnung gefälliger Züge aus derſelben z. B. im Coſtüm den künſtleriſchen Reiz ſogar zu erhöhen. Die einzelnen Geſtalten werden nicht allein in Linien und Umriſſen, in Haltung und Bewegung, ſondern ebenſo ſehr in der Farbe den gröſseren Gruppen eingeordnet, die Gruppen wieder auch durch die Farbenſtimmung in geſchloſſenen Maſſen zuſammengehalten.

Iſt Raffael zu dieſem Wechſel in den Zwecken und Mitteln der Kunſt ganz ſelbſtändig auf dem Wege natürlicher Entwickelung gekommen, oder dankt er die Vermehrung ſeines maleriſchen Vermögens der Entlehnung von einer ihm bis dahin fremden Kunſtweiſe? Die erſtere Annahme trifft ſelbſtverſtändlich bei einem Künſtler von ſo unendlich reicher und umfaſſender Anlage wie Raffael war, zu; doch nur ſo weit, als alles bei einem ſolchen Genius auf Selbſtthätigkeit und eigenem Schaffen beruht. Daſs aber dieſer Umſchwung gerade jetzt in den Jahren 1511—1514 eintrat, muſs dennoch beſonderen günſtigen Einflüſſen gutgeſchrieben werden. Raffael's wunderbare Fähigkeit zu wachſen und ohne Schädigung des Kernes der eigenen Natur eine offene Empfänglichkeit für fremde

Eindrücke zu bewahren und das Brauchbare davon in ſich aufzunehmen, kam wieder glänzend zur Geltung.

Unter dieſen epochemachenden Eindrücken das Studium der Deckenbilder in der Sixtina zuerſt und vorzugsweiſe zu nennen, liegt unmittelbar nahe. Sie wurden vollendet und der Bewunderung der Künſtler offen gegeben, während Raffael in der zweiten Stanze arbeitete; von dem tiefdringenden Einfluſſe Michelangelo's auf Raffael erzählen alte Ueberlieferungen. Ihnen zum Trotze und ungeachtet des dagegen ſprechenden äuſseren Scheines muſs man behaupten, daſs Michelangelo auf die Aenderung des Raffaeliſchen Stiles, welche an den Fresken im Heliodorzimmer wahrgenommen wird, nicht eingewirkt hat, bis zum Jahre 1514 überhaupt die Nachahmung Michelangelo's an keinem gröſseren Werke Raffael's nachgewieſen werden kann. Gerade in der Meſſe von Bolſena und den anderen Gemälden des zweiten Saales nähert ſich Raffael am meiſten dem Bildniſsmäſsigen und verleiht dem Colorit eine beſondere Kraft und Tiefe des Tones. Nun iſt Michelangelo's Stil dem Portraitartigen am meiſten entgegengeſetzt und ein ſtärkerer Nachdruck auf das Farbenelement ſeinen Grundſätzen völlig fremd. Der breite Auftrag, der namentlich an den Gewändern ſeiner groſsen Einzelgeſtalten beobachtet wird, muſs bei Michelangelo aus ſeinem plaſtiſchen Formenſinne abgeleitet werden und hat mit der Raffaeliſchen Luſt, auch einmal dem Colorit eine hervorragende Rolle unter den Kunſtmitteln zu ſchenken, nichts gemein. Für die Richtigkeit der Behauptung, daſs die neue Wendung Raffael's nicht durch die ſtärkere Abhängigkeit von Michelangelo hervorgerufen ſei, durfen wir überdieſs noch einen klaſſiſchen Zeugen anführen.

Eine Concordanz aller Stellen bei Vaſari, welche ſich auf Raffael und ſein Verhältniſs zu Michelangelo beziehen, überſteigt menſchliche Kräfte. Niemand vermag die zahlloſen Widerſprüche, in welche ſich dieſer Schriftſteller mit der heiterſten Seelenruhe verwickelt, befriedigend zu löſen; wer aber Geduld und Glück beſitzt, wird finden, daſs in den meiſten Fällen Vaſari unter den vielen Irrthümern verſteckt auch die Wahrheit ausſagt und ein richtiges Urtheil fällt. So auch hier. Dadurch, daſs er die Zeiten nicht auseinanderhält, oder um jeden Preis einen urſachlichen Zuſammenhang herſtellen will, oder endlich, daſs er auf Werkſtattgeſchwätz zu viel gab, lieferte Vaſari von den Beziehungen Raffael's zu Michelangelo ein falſches Zerrbild. Einmal aber hat er ſie dennoch richtig erfaſst. Im Leben Raffael's, beinahe am Schluſſe der Erzählung, wo er gleichſam den Entwickelungsgang des Künſtlers überblickt, hebt er die Weisheit deſſelben hervor, der ſich nicht von Michelangelo's Banden umſtricken lieſs, vielmehr ſeiner Natur getreu blieb und welcher nicht durch einen Wettkampf auf ungewohntem fremden Boden, ſondern durch höchſte Anſpannung der ihm eigenen Vorzüge die Meiſterſchaft ſuchte und fand. Vaſari ruhmt die reiche Erfindungsgabe Raffaels, die Kunſt der Anordnung und Gruppirung, das feine Maaſs in den Schilderungen, ſo daſs niemals über ein Zuviel oder Zuwenig geklagt werden kann. Auch die Anmuth der Darſtellung, um ſo bewunderungswürdiger, weil ſie mit einer allumfaſſenden Phantaſie verbunden iſt, entlockt dem Biographen gröſstes Lob. Landſchaften mit dem Ausblick in weite Fernen, gefallige Trachten, holde Kinder, ſchöne Frauen, kräftige Männer, ſtolze Soldaten, feurige Roſſe beleben Raffael's

Bilder. Er kann alles malen, von Rüſtungen bis zum Mondſchein, vom Frauenkopfputz bis zu Gewittern. Insbeſondere erregt die portraitmäſsige Wahrheit ſeiner Geſtalten Staunen und die Kunſt des Colorits, durch welche die Figuren bald im Dunkel ſich zu verlieren ſcheinen, bald kräftig und rund vom Hintergrunde ſich abheben. Kein Zweifel, daſs Vaſari bei dieſer Beurtheilung die Thätigkeit Raffael's in den letzten Jahren Julius' II., ſeine Fresken in der Stanza d'Eliodoro vorzugsweiſe vor Augen hatte. Auf dieſe Zeit und auf dieſe Werke paſst das Bild, welches Vaſari von Raffael zeichnet, ſo vollkommen, als wäre es im Angeſichte der letzteren entworfen worden.

Vaſari verneint mit vollem Rechte den Einfluſs Michelangelo's auf den Sieg des »maleriſchen Stiles« bei Raffael; ob andere Einwirkungen vorhanden waren, ſagt er nicht, konnte er nicht ſagen, da nichts ſo raſch vergeſſen und verklungen war, als die wahren römiſchen Kunſtzuſtände der Jahre 1508—1515. Vaſari ſchrieb unter dem Eindrucke, daſs in Rom Michelangelo's und Raffael's Schule ausſchliefslich herrſchte, alles künſtleriſche Leben daſelbſt in dem eiferſüchtigen Kampfe derſelben ſich aufzehre. So war es in den letzten fünf Lebensjahren Raffael's und noch lange nachher. Bunter und mannigfaltiger dagegen wogte hier das künſtleriſche Treiben, als noch Julius II. auf dem Throne ſaſs und Raffael erſt im Aufſteigen begriffen war. Aus dem Vatican muſsten die Maler, die vor Raffael und vielleicht anfangs neben ihm hier gemalt hatten, ſich zurückziehen. Rom wurde aber deshalb noch nicht leer an ſelbſtändigen Künſtlern. Während Raffael in der erſten Stanze malte, arbeiteten drei hervorragende Männer in der Villa des reichen Bankherrn Agoſtino Chigi, welche ſpäter den Namen Farneſina empfing: Baldaſſare Peruzzi, Bazzi il Sodoma und Sebaſtiano Veneziano, nachmals von ſeinem Amte Sebaſtiano del Piombo genannt. Peruzzi und Sodoma zählen beide zur Sieneſer Schule; doch haben ſie, insbeſondere der letztere, lombardiſche Einflüſſe auf ſich wirken laſſen, wodurch ihre techniſchen Mittel erweitert wurden, ihr Colorit an Schmelz und Wärme, überhaupt ihre Geſtalten an Liebreiz gewannen. Die Fresken dieſer beiden Maler in der Farneſina kannte Raffael, als er an die Malerei in der zweiten Stanze ſchritt, und mag dieſe Kenntniſs nicht wenig zur Aenderung ſeines Stiles beigetragen haben.

Noch engere Beziehungen walteten zwiſchen Raffael und dem dritten Maler in der Farneſina, dem Sebaſtiano del Piombo. Er war mit Raffael ungefähr in gleichem Alter und hatte in Venedig mit Giorgione zuſammen gearbeitet. Bald nach Raffael kam er nach Rom, um hier ſein Glück zu ſuchen. Seine erſten Arbeiten, um das Jahr 1511 geſchaffen, finden wir in der Farneſina, wo er mythologiſche Scenen, theilweiſe den Metamorphoſen Ovid's entlehnt, malte. In dieſe Zeit fällt auch Raffael's merkwürdig nahes Verhältniſs zu Sebaſtiano, das nächſte, welches jener während ſeines römiſchen Aufenthaltes überhaupt einging. Den Glauben daran raubt uns nicht die feindſelige Geſinnung, welche Sebaſtiano bereits nach wenigen Jahren gegen Raffael zur Schau trug. Giftigen Haſs, und der Haſs eines Künſtlers birgt noch ein beſonderes Gift in ſich, hämiſchen Tadel, böswillige Verläumdung ſchleudert er gegen den letzteren und wird nicht einmal durch den Tod Raffael's verſöhnt. Aber gerade die Heftigkeit des Grimmes führt zu dem Schluſſe, daſs nicht etwa anfängliche Gleichgiltigkeit und Kälte allmählich

in Abneigung überging, fondern eine gewaltſame Entfremdung eintrat, eine urſprüngliche Freundſchaft in die ſchroffſte Feindſchaft umſchlug. Welche Umſtände dieſen Wechſel herbeigeführt haben, wiſſen wir nicht; feſt ſteht nur die künſtleriſche Wechſelwirkung, welche zwiſchen ihnen in den erſten Jahren Sebaſtiano's in Rom ſtattfand. Sebaſtiano's um dieſe Zeit gemalte Bilder gingen die längſte Zeit auf Raffael's Namen, wie z. B. die ſogenannte Fornarina oder Beatrice in der Tribuna und, wenn der Violinſpieler im Palazzo Sciarra wirklich Raffael angehört und nicht Sebaſtiano, welche letztere Meinung durch das Datum 1518 wahrſcheinlicher gemacht wird, ſo hat der Venezianer an Raffael einen überaus verſtändigen Anhänger gefunden. So eng wie der Violinſpieler ſchlieſst ſich kein anderes Werk Raffael's an die Weiſe Sebaſtiano's an; doch offenbaren auch die Fresken in der zweiten Stanze und die gleichzeitigen Tafelbilder den Einfluſs des venezianiſchen Meiſters. Nur darf man nicht an eine äuſserliche Nachahmung, eine mechaniſche Nachfolge denken, ſondern muſs die durchſichtig klare, harmoniſche Natur Raffael's vor Augen behalten. Er eignete ſich nur Wahlverwandtes an und prägte in ſeiner Phantaſie jede fremde Form ſeiner Art entſprechend um.

* * *

Die beſte Probe dafür liefern die beiden Madonnenbilder, welche Raffael in den letzten Jahren Julius' II. ſchuf, und in welchen er dem maleriſchen Stile zum erſten Male ganz frei und vollkommen huldigt. Sie bleiben trotzdem das innerſte Eigenthum des Künſtlers, offenbaren nicht einen einzigen Zug, welcher als nicht-raffaeliſch bezeichnet werden könnte. Die Madonna di Foligno in der vaticaniſchen Galerie und die Madonna mit dem Fiſche in Madrid ſind die beiden Werke der Tafelmalerei, welche dieſen Wendepunkt in Raffael's Kunſt am deutlichſten zeigen.

Für einen Kämmerer Julius' II., den aus Foligno ſtammenden Sigismondo Conti, hatte Raffael ein Andachtsbild gemalt, welches auf dem Hochaltar der Kirche Araceli auf dem Capitol prangte, ſpäter (1565) nach Foligno in eine Nonnenkirche verpflanzt wurde und ſeitdem den Namen Madonna di Foligno führt. Das ſpätere Schickſal theilt die Madonna di Foligno mit den meiſten berühmten Tafelbildern Raffael's in Italien. Sie wurde in den franzöſiſchen Revolutionskriegen nach Paris geſchleppt, hier von Holz auf Leinwand übertragen, reſtaurirt und nach dem Friedensſchluſse nach Italien zurückgebracht. Nur wenigen Werken Raffael's widmet Vaſari eine ſo eingehende Beſchreibung und ein ſo begeiſtertes Lob, wie der Madonna di Foligno. Wir möchten wünſchen, daſs der hohen Bedeutung des Gemäldes entſprechend auch die Entwickelungsgeſchichte deſſelben vollſtändig vorgelegt werden könnte. Ein Stich Marcanton's, die Madonna in den Wolken, läſst vermuthen, daſs Zeichnungen einzelner Theile des Bildes vorhanden waren; doch hat ſich nichts von Skizzen und vorläufigen Entwürfen erhalten, obſchon man mit aller Sicherheit behaupten kann, daſs hier keine im Augenblick fertige Improviſation vorlag. Raffael erkannte ſogar die

Nothwendigkeit, auf der Tafel ſelbſt noch Aenderungen vorzunehmen. Die Hand des h. Hieronymus war urſprünglich anders gezeichnet, als wir ſie jetzt gewahren. Dieſes entdeckte man bei der Uebertragung des Bildes von Holz auf Leinwand, bei welchem Vorgang der Grund der Bildtafel weggehobelt und die unterſte Schichte der Malerei ſichtbar wurde. Da zeigte ſich, daſs Raffael die Umriſſe mit dem Pinſel in brauner Farbe gezogen und die Rechte des h. Hieronymus zweimal gezeichnet hatte. Auch der Kopf des h. Franciscus deutet eine wiederholte Umarbeitung, ein langſames Reifen der Compoſition an.

Die Madonna di Foligno geht äuſserlich in die Geleiſe der alten Devotionsbilder zurück. Der Stifter kniet anbetend vor der Madonna, dieſe erſcheint nicht als ſelige Mutter, ſondern als einflufsreiche Mittlerin bei Gott. Zu dieſem dogmatiſchen Elemente geſellt ſich noch ein anderer, die künſtleriſche Wirkung bedrohender Zug. Es mufste auch der Anlafs, welcher den Stifter zum Danke oder zur Bitte an die Madonna geſtimmt, angedeutet werden. Und in der That ſehen wir auch auf unſerem Bilde im Hintergrunde der Landſchaft ein Meteor oder eine Bombe durch die Luft ſchwirren und die Flugbahn durch einen Regenbogen bezeichnet. Den Eindruck des Werkes beſtimmen aber dennoch nicht dieſe fremdartigen Beziehungen, ſondern die Kunſt Raffael's, welche auch in das Andachtsbild Wohllaut, Schönheit und Kraft des Ausdruckes brachte.

Die Madonna thront auf Wolken, inmitten einer goldigen Rundung, einer ſogenannten Glorie, von einem köſtlichen Engelsreigen umgeben. Mit der Linken umfaſst ſie unter der Schulter das Chriſtkind, welches mit einem Beine auf der Wolke, mit dem anderen gekrümmten auf dem Schenkel der Mutter aufſusst und wie im Spiele unter das Kopftuch der Madonna ſich bergen möchte. Es hat noch ganz ſeine fröhliche, harmlos unſchuldige Kindernatur bewahrt, wie auch die Madonna faſt ausſchliefslich mit ihrem Knaben ſich beſchäftigt und nur durch die Richtung des Blickes den Zuſammenhang mit der unteren Gruppe herſtellt. Dieſe beſteht aus dem Donator und den Schutzheiligen, welche, ſymmetriſch geordnet, alle in inbrünſtiger Andacht und Verehrung verſunken ſind. Ueberaus fein erſcheinen das empfindungsreiche Leben der einzelnen Perſonen und die feierliche ernſte Würde des Vorganges abgewogen; es wird der Natur des Gegenſtandes nicht die geringſte Gewalt angethan und dennoch die ganze Fülle künſtleriſcher Kraft hineingetragen. Auf der linken Seite kniet zunächſt im Vordergrunde, den Kopf nach oben gerichtet, der heilige Franciscus, eine Geſtalt, von der Rumohr verſichert, daſs Correggio von ihr hätte angeregt werden können. Er hält in der linken Hand ein kleines Kreuz, die rechte breitet er aus, als wäre er zum Empfange des göttlichen Bildes bereit. Hinter ihm ſteht, in das Thierfell gehüllt, mit wildzerzauſtem Haare, brennenden Auges der Täufer; er blickt aus dem Bilde heraus und weiſt mit erhobenem Arme auf die Madonna. Gehaltener, mafsvoller bewegen ſich die Geſtalten der Gegenſeite. Fromm andächtig blickt der greiſe Hieronymus nach oben und fleht den Segen auf ſeinen Schützling, den päpſtlichen Kämmerer, herab, auf deſſen Haupt er ſeine Hand empfehlend gelegt hat und der neben ihm mit gefalteten Händen betend kniet. Zwiſchen beiden Gruppen gerade in der Mitte des Bildes ſteht ein nackter Engelknabe, die Widmungstafel vor ſich mit beiden Händen haltend, keine blofse Füll-

Die Madonna mit dem Fiſche.
Tafelbild. Muſeum del Prado in Madrid.

figur, fondern, in noch höherem Maafse als diefes die Engel am Fufse des Marienthrones auf venezianifchen Bildern oder auch bei Fra Bartolommeo thun, beftimmt, die Gefuhls- und Farbenftimmung zu überleiten und zu vermitteln. Ohne diefen prächtigen Engelsjungen, der fo ehrlich neugierig nach oben blickt, dabei aber fich nicht von feinem Platze rührt und fein Amt treu vollfuhrt, wurde zunächft eine arge Lücke in der Compofition bemerkbar werden; es möchten aber noch weiter die gefchilderten Empfindungen fich auf fchroffer Höhe bewegen und das Gemüth des Befchauers bedrücken, während fie fo gelöft und wie fanft austönend erfcheinen. Endlich aber hätte durch den Ausfall der Engelsfigur die Farbenharmonie eine fchwere Schädigung erfahren. Wie in der oberen Hälfte des Gemäldes die Maffe des hellen Scheines durch das blaue Gewand der Madonna wirkfam gebrochen wird, fo mufs unten zwifchen dem dominirenden Roth in der Gruppe rechts und den graubraunen Tönen, welche auf der entgegengefetzten Seite herrfchen, eine Vermittlung getroffen werden. Sie wird durch die warme Carnation des Engels erreicht und auf diefe Weife die reichfte Gefammtwirkung erzielt. In packender Gewalt, voll lebendiger Porträtwahrheit und in der tiefen Kraft und dem feinen Schmelz der Farbentöne überragt die Madonna di Foligno weitaus alle früheren Tafelbilder Raffael's. Wie kalt und erkünftelt und des unmittelbaren Lebens baar erfcheint dagegen die Grablegung, welchen Fortfchritt weift namentlich die Farbengebung feitdem auf.

Den malerifchen Standpunkt hält Raffael auch in dem anderen nahezu gleichzeitigen Gnadenbilde, in der Madonna mit dem Fifche, feft. Sie war beftimmt, den Dank für eine glückliche Augenheilung auszufprechen — fo wird wenigftens die Gegenwart des jungen Tobias mit dem Fifche auf dem Bilde ausgelegt — und wanderte aus dem Befitze der Dominicanerkirche in Neapel in jenen eines fpanifchen Vicekönigs, dann (1644) nach Madrid. Die Anordnung des Gemäldes fchliefst fich noch enger dem Herkommen an, als in der Madonna di Foligno. Die Madonna fitzt auf dem Throne, nur um wenige Stufen über den h. Hieronymus und den Erzengel Raphael mit dem jungen Tobias erhöht, die fich zu beiden Seiten des Thrones aufgeftellt haben. Das Chriftkind, halb aufgerichtet, von der Madonna geftutzt, hat die Linke auf die Blätter des Buches fallen laffen, welches Hieronymus aufgefchlagen hält und ftreckt die Rechte fegnend dem jungen Tobias entgegen. Nur zaghaft und fchüchtern, unwillkürlich in die Kniee finkend, nahert fich derfelbe dem Chriftkind. Sein Führer, der Engel Raphael, mufs ihn umfaffen und an der Hand leiten, um ihm Muth zu geben. Der Engel begnügt fich nicht mit der mechanifchen Führung. Er hat fein Antlitz zum Chriftkind erhoben und fleht, voll Zärtlichkeit für feinen Schützling, voll frommer Zuverficht zu dem Gottesfohne, diefen um Gnade an. Mit Recht wurde die wunderbare Innigkeit des Ausdruckes in diefer Gruppe als unerreichbar für jeden anderen Maler, ja felbft von Raffael niemals wieder erreicht, geprieſen, aufserdem aber auch die vollendete Harmonie der Farben gerühmt. Wie in der Madonna di Foligno, fo hat auch hier Raffael den Pinfel breit geführt, einen warmen markigen Ton feftgehalten. Dem rothen Gewand des Hieronymus, das fich durch befondere Leuchtkraft auszeichnet, fteht das dunkelgelbe Kleid des Tobias gegenüber. Wie das Roth an Hieronymus durch die gelbbraune Farbe des zu

ſcinen Füſsen liegenden Löwen ergänzt wird, ſo beſitzt auch das Gelb an Tobias in dem röthlichen Kleide des Engels einen zuſagenden Nachbarton. Temperirt wird die Farbengluth durch den blauen Mantel der Madonna, der wieder durch die warme Carnation des Chriſtuskindes gehoben wird. Auch der dumpfgrüne Vorhang im Hintergrunde endlich trägt viel dazu bei, die vorderen Figuren in hellem Lichte erſcheinen zu laſſen. Auf den Accord der drei Grundfarben, ſo möchte man ſagen, hat Raffael die Madonna mit dem Fiſche geſtimmt.

Aehnlich verfuhr er, als ihm der Cardinal di Santi Quattro, Lorenzo Pucci, 1513 den Auftrag gab, für die Kirche S. Giovanni in Monte bei Bologna ein Altarbild zu malen. Das Werk, der Hauptſchatz der Bologneſer Pinacoteca, zeigt die h. Cäcilia, von vier Heiligen umgeben. Nach einem früheren Entwurfe hat Marcanton die Scene geſtochen. Die allgemeine Anordnung hat, wie wir daraus erſehen, Raffael ſchon frühzeitig feſtgeſtellt, in der Wendung der Köpfe, im Charakter und im Ausdruck dagegen, als er das Gemälde ausführte, noch groſse und überaus glückliche Aenderungen beſchloſſen. Die jugendlich ſchöne, chriſtliche Schutzgöttin der Muſik — wie wunderbar iſt doch und vielſagend die Verwandlung Apolls in die heilige Cäcilia — hat ihr Spiel in Gegenwart der Freunde vollendet. Da tönt der Wiederhall vom Himmel herab. Sechs Engel, auf dem Wolkenrande ſitzend, haben die Melodie aufgegriffen und als Geſang weitergeführt. Die Wirkung dieſer himmliſchen Muſik ſchildert Raffael's Bild.

Unter dem Eindruck der Engeltöne verſtummen die Heiligen auf Erden. Cäcilia hält die Orgel nur mechaniſch in den Händen und horcht verzückt, Kopf und Augen nach oben gerichtet, auf den Geſang. Ganz anders empfindet der Apoſtel Paulus links von ihr den Eindruck. Er ſtützt die Rechte auf die linke Hand, welche den Schwertgriff gefaſst hält, hat das Kinn in die rechte Hand gelegt, den Kopf geneigt und iſt in tiefſtes Nachſinnen verſunken. Cäcilia und Paulus erſcheinen beide der wirklichen Welt entrückt, die eine in der Empfindung emporſchwebend, der andere ganz in ſich vertieft. In anmuthigem Contraſte zu beiden Geſtalten drückt die heilige Magdalena mit der Salbbüchſe in der Hand zur Rechten Cäcilia's die offene Genuſsfreude aus. Sie blickt mit ihren groſsen dunklen Augen ruhig aus dem Bilde heraus; eine einfach mächtige Schönheit, welche ſich nicht aus dem Gleichmaaſs der Empfindungen bringen läſst. In zweiter Linie, ſo daſs nur die Köpfe hervorragend wirken, ſtehen die Heiligen Johannes der Evangeliſt und Auguſtinus (Petronius?). Sie wenden einander die Geſichter zu und ſprechen in ihren Mienen die regſte Theilnahme und eine innere Ergriffenheit aus. Bewunderungswürdig wie die Vollſtändigkeit der Empfindungsſcala iſt auch die feine Gliederung der Stimmungen. Contraſte bilden die beiden äuſseren wie die beiden inneren Figuren, Paulus und Magdalena ſowohl wie Johannes und Auguſtinus; Contraſte zu einander bilden ferner die beiden Figuren auf jeder Seite, Paulus und Johannes, und dann wieder Auguſtinus und Magdalena; wozu dann noch wieder Kreuzungen treten: einerſeits die älteren Paulus und Auguſtinus, andererſeits die jugendlichen Magdalena und Johannes.

Gekrönt wird dieſe Vertheilung der Charaktere und gut abgewogene Gliederung des Ausdruckes durch die harmoniſche Farbengruppirung. Zwar ſind durch Reinigen, Putzen und ſogenanntes Reſtauriren die Mitteltöne, die feineren

Uebergänge und der zarte Schmelz des Colorits verloren gegangen, doch erkennt man noch deutlich das von Raffael feſtgehaltene Farbenſyſtem. Den ſtärkſten und intenſivſten Ton giebt die gelbe mit Gold geſchmückte Tunica der Cäcilia; in Paulus dominirt das Roth des Mantels, durch das grüne Untergewand gehoben; Magdalena's Kleid zeigt eine blau violette Färbung. Die Milderung und Vermittlung der Grundfarben wird durch die beiden Heiligen im Hintergrunde bewirkt, die alſo in Bezug auf das Colorit dieſelbe Bedeutung beſitzen, wie hinſichtlich des Ausdruckes und der Stimmung.

* * *

Das Bild der h. Cacilia hat den Künſtler in die Welt der Träume und Viſionen, in eine ihm bisher unbekannte Welt geführt. So realiſtiſch auch das Beiwerk verkörpert erſcheint, wie z. B. das von der Hand Giovanni's da Udine gemalte Muſikgeräthe zu Füſsen der Cäcilia, ſo viel Leben und Kraft auch den einzelnen Geſtalten innewohnt: immer bleibt der Geſammteindruck ein myſtiſch-ſymboliſcher. Ein ähnlich geſteigert kirchliches Weſen offenbaren auch die gleichzeitig von Raffael geſchaffenen Madonnen: die Madonna di Foligno und jene mit dem Fiſche. In Votivbildern erhalten naturgemäſs erhöhte Empfindungen einen weiteren Raum, kann auf der anderen Seite eine an das Ceremonielle anſtreifende ſymmetriſche Anordnung nicht umgangen werden. Man darf nicht ſagen, daſs Raffael nur auf fremden Anſtoſs hin, äuſserlich fügſam ſolche Scenen darſtellte. Gerade das vielfach Neue reifte ſeine Phantaſie und lockte ihn zu höchſter Anſpannung ſeiner Kräfte. Auch entdeckte er in jedem Motive Züge, die ſeiner Natur entſprachen und ihn geradezu heimathlich anwehten. Aber er verdammte ſeine frühere Richtung nicht. Während er an den dramatiſch bewegten Fresken in der Stanze Heliodor's arbeitete, ergreifende Viſionen verkörperte, erhabene Gnadenbilder malte, übermannte ihn die Sehnſucht nach den alten einfachen Gegenſtänden der Darſtellung, die nichts als Wohllaut und Wonne athmen, den Künſtler beſeligen und die Beſchauer entzücken, die wenig zu ſagen ſcheinen und doch das Tiefſte bedeuten — er ſchuf die Madonna della Sedia.

Ein halbes Hundert Kupferſtecher und mehr haben ihre Kunſt an der Madonna della Sedia verſucht, die Photographie Tauſende von Nachbildungen verbreitet. Kein Bild Raffael's iſt ſo beliebt in weiten Kreiſen, kein Werk der neuern Kunſt ſo gut bekannt. Die in der Liller Sammlung aufbewahrten Entwürfe zur Madonna della Sedia verrathen den gleichzeitigen Urſprung derſelben mit der Madonna aus dem Hauſe Alba. Aber auch verwandt im Charakter dürfen ſie bezeichnet werden. In beiden klingen florentiner Eindrücke aus. Auch die Madonna della Sedia drückt das innigſte Zuſammenleben von Mutter und Kind aus, preiſt die Freude und Seligkeit der jungen Mutter, wie es ſo viele florentiner Madonnen thaten. Nur iſt die Madonna della Sedia aus den florentiner Formen in römiſche übertragen, und an die Stelle der zarten hellen Schönfarbigkeit der breite maleriſche Auftrag getreten. Die Madonna ſitzt in einem Stuhle (sedia oder seggiola) und

hält mit beiden Armen ihr Kind umfafst, das fich eng an fie preſst, ſein Köpfchen an ihre Wangen zärtlich ſchmiegt. Beide blicken aus dem Bilde heraus, die Mutter ſtill beglückt, das Kind froh, im weichen Mutterſchooſse geborgen zu ſein. An dieſe innig verſchränkte Gruppe ſchliefst ſich noch rechts der kleine Johannesknabe mit dem Rohrkreuze an. Er hat die Hände gefaltet und blickt zu dem Genoſſen liebevoll andächtig empor.

Die hohe Vollendung des Bildes wird durch nichts ſo anſchaulich gemacht, wie durch die Sage, welche aus dem Kunſtwerke entſtanden iſt. Raffael, ſo wird (ſeit dem vorigen Jahrhundert?) erzählt, ſah eines Tages im vaticaniſchen Hofe eine Bäuerin mit ihrem Kinde in den Armen ſitzen. Entzückt von der wunderbaren Schönheit des Weibes griff er nach dem erſten beſten flachen Gegenſtande, der ſich ihm darbot, um Stellung und Züge der Gruppe zu verewigen. Das war zufällig der Boden einer Tonne, und ſo kam unwillkürlich die Rundform heraus, in welcher die Madonna della Sedia ſich zeigt.

Die Einordnung aller Geſtalten in den Rahmen eines Kreiſes erſchien ſo ungeſucht, die Führung der Umriſſe in leiſen Krümmungen ſo wenig gezwungen, daſs man an eine berechnete Abſicht nicht glauben mochte. Nur der Zufall, meinte man, zeige ſo glückliche Inſpirationen. Aus den Entwürfen lernen wir das Werden und Wachſen auch dieſer Compoſition kennen. Was uns als die Frucht einer augenblicklichen Stimmung, hervorgerufen und begünſtigt durch einen glücklichen Anblick, erſcheint, iſt in Wahrheit eine allmählich gereifte Schöpfung der Phantaſie, bei welcher auch weiſe Erwägungen mitwirkten. Leugnen läſst ſich aber nicht, daſs Raffael ſelbſt zu der erſteren Meinung durch die Fülle des naiven unmittelbaren Lebens verlockt, welche er über die ganze Gruppe ausbreitet. Die Madonna iſt in der That an Zügen, Ausdruck und Körperbau eine echte Römerin; auch ihre Tracht, das geſtreifte Kopftuch, ferner das in das gefranſte Bruſttuch eingewebte Muſter, die Art wie jenes getragen, um die Schultern gewunden wird, zeigt das Weib aus dem Volke. Der Wirklichkeit abgelauſcht und mit köſtlicher Wahrheit wiedergegeben erſcheint auch die Haltung des Chriſtkindes, ſo namentlich das ſpielende Zurückbiegen der Zehen des rechten Fuſses. Die techniſche Ausführung könnte gleichfalls auf den erſten Blick zu dem Glauben einer raſchen Improviſation verleiten. Raffael hat die Farbe leicht aufgetragen, die einzelnen Töne einfach ohne weitere Verbindung neben einander geſetzt, oft nur mit einigen wenigen Pinſelſtrichen die Formen angedeutet. Dennoch möchte einen argen Irrthum begehen, wer daraus auf eine fluchtige Arbeit ſchlieſsen würde. Die geniale Sicherheit des vollendeten Künſtlers lieſs die kurze Arbeit ganze Arbeit werden. Seine Thätigkeit als Frescomaler hatte ihn gelehrt, ſich nicht allzuſehr auf die Wirkungen des Vertreibens der Farben und des wiederholten Uebergehens der einzelnen Stellen zu verlaſſen, ſondern die Töne von allem Anfange an feſt und bleibend zu bilden. Dieſelbe Thätigkeit verbunden mit dem freudigen Eingehen auf den maleriſchen Stil hatte ihm den breiten Auftrag, das kräftige Schattiren, die modellirende Färbung nahe gebracht. Allen Gewinn des römiſchen Lebens ſetzte er ein, um das liebgewordene florentiner Traumbild der Madonna, welche ſtill ſelig das Mutterglück genieſst,

noch einmal zu verkörpern, durch die Anwendung grofsartiger Kunſtmittel zu verklären.

* * *

Es iſt das letztemal, dafs Raffael in ſeinen Schöpfungen auf die eigene künſtleriſche Vergangenheit zurückkommt, gleichſam einen Rückblick ſich gönnt. Seitdem taucht keine Erinnerung an die florentiner Zeiten in ſeinen Bildern auf, bewegt er ſich ausſchliefslich in den Geleiſen, welche erſt in Rom gelegt wurden. Beinahe gleichzeitig mit dieſer Wendung trat auch ein Wechſel in ſeinem äufseren Leben ein. Papſt Julius II. ſtarb am 20. Februar 1513.

Mit Fug und Recht darf ſeine Regierung als der wichtigſte Markſtein in der Geſchichte Raffael's wie auch Michelangelo's bezeichnet werden. Julius II. brachte beide Männer in die Höhe; durch die von ihm aufgetragenen Werke gelangten ſie erſt zu voller Kraft und zur Erkenntnifs ihrer Natur und ihrer Stärke. Man vergleiche Michelangelo's Arbeiten während ſeines erſten Aufenthaltes in Rom (1496—1501) mit den Werken, welche er unter der Regierung Julius' II. ſchuf. Gewifs zeigen auch die Sculpturen der älteren Periode die künſtleriſche Meiſterſchaft des Mannes; aber den wahren Michelangelo, wie er in der Erinnerung der Nachwelt lebt, führen uns doch erſt die Fresken in der Sixtiniſchen Kapelle vor das Auge. Und vollends, was haben nicht die unter Julius II. verlebten römiſchen Jahre aus Raffael gemacht! Ihm war es nicht allein vergönnt, der ſchönſten Zeit der Menſchheit ein Denkmal zu ſetzen und künſtleriſch zu verherrlichen, was ſchon durch ſeinen Inhalt die Phantaſie auf das Höchſte ſpannt und dem Maler begeiſterte Luſt zu ſchaffen einflöſst; er durfte auch alle Anlagen gleichmäfsig ausbilden ohne Gefahr der Einſeitigkeit, ohne die Sorge der Uebertreibung. Das dankte er zunächſt ſeiner Natur, dann aber auch den ihm geſtellten Aufgaben, die allumfaſſend waren, nach allen Richtungen hin anregend wirkten. Und ſo iſt denn auch in der Vertreibung Heliodor's oder in der Madonna della Sedia nicht das eine oder das andere, was beſonders vollendet erſcheint und reizt und feſſelt. Es beruht vielmehr der Eindruck auf dem harmoniſchen Zuſammenklange aller Kunſtmittel.

Soweit ſind Raffael und Michelangelo unter dem Pontificate Julius' II. gekommen. Die nachfolgende Zeit kann uns die Entfaltung einer vielleicht noch glänzenderen und reicheren Thätigkeit zeigen, aber die überraſchende Gröfse der römiſchen Kunſt unter Julius II. wird ſie niemals beſitzen. Die Jahre 1508 bis 1513, in welchen Bramante am S. Peter baute, Michelangelo die Deckengemälde in der Sixtiniſchen Kapelle ſchuf und Raffael die zwei erſten Stanzen malte, ſind und bleiben das Heldenalter unſerer Kunſt.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

ERSTES BUCH.

BIS ZUM TODE JULIUS' II.

Michelangelo Buonarroti, geb. in Caprefe 1475, † in Rom 1564.

Raffael Santi, geb. in Urbino 1483, † in Rom 1520.

I.

Michelangelo's Jugend.

Zwei machtige Geſtalten bewachen den Eingang und Ausgang der florentiner Geſchichte im funfzehnten Jahrhundert: Coſimo de' Medici und Girolamo Savonarola. In Coſimo de' Medici begrüfsen wir den klugen Geiſt, der den Zauberſpruch errieth und befafs, die Renaiſſance in Florenz zu friſchem Leben zu erwecken. Der Zauberſpruch lautete: Bücher, Bauten und Bilder. Der Mönch von San Marco aber, heute Volksherrſcher, morgen Pöbelſpott, träumeriſch von der Welt abgewendet und dennoch eifrigſtes Parteihaupt, bedeutet den Abbruch des alten Florenz, den nahen Verfall ſeiner heitcren Freiheit, ſeiner ſittlichen Kraft, ſeines künſtleriſchen Glanzes. Die Nachwelt hat die Verdienſte des einen, die Schuld des anderen übertrieben. Lange ehe der alte Coſimo zum höchſten Anſehen in der Gemeinde gelangt war, reihte ſich Florenz den mächtigſten Staaten Italiens an, überragte es alle an Reichthum, gewerblichem Fleifs und eifriger Pflege der Künſte. Das goldene Zeitalter von Florenz beginnt mit der Wiederkehr der Optimatenherrſchaft unter der Leitung des Maſo Albizzi, nachdem die blutgetaufte demokratiſche Bewegung 1378 vollſtändig geſcheitert war. Coſimo verſtand es nur beſſer als die meiſten Zeitgenoſſen, die idealen Kräfte ſeiner Heimat im Intereſſe der Hausmacht auszunützen und die Förderung des

Gemeinwohles mit hohen Zinſen zu Gunſten des Familienruhmes zu belaſten. Solche Klugheit war nicht die Sache Savonarola's. Die herbe Strenge, mit welcher er gegen das tolle Carnevalstreiben, gegen Mummenſchanz und andere Eitelkeiten des Lebens kämpfte, liefs die Meinung aufkommen, als wäre er jeder Lebensfreude, jeder poetiſchen Empfindung abhold. Von der Anklage des Kunſthaſſes mufs der kühne Reformator freigeſprochen werden. Doch bleibt die Thatſache aufrecht, dafs ſeit ſeinem Auftreten der Glanz des alten Florenz zu bleichen beginnt. Die Florentiner glaubten ſich noch eine Zeit lang frei, weil ſie ſich in ſteter Aufregung befanden, aber bereits klopfte das unerbittliche Schickſal an die Pforten, um ſchliefslich eine grofse Republik in ein kleines Fürſtenthum zu verwandeln. Im Jahre 1490 legte Domenico Ghirlandajo die letzte Hand an den Freſcoſchmuck im Chor der Kirche Sta. Maria Novella, das ſchönſte Werk der florentiner Lokalkunſt. Zum Andenken an dieſes Ereigniſs wurde eine Inſchrift angebracht, welche das Jahr der Vollendung als die Zeit pries, in welcher die herrliche Stadt den Reichthum und Siegesruhm, die Fülle des Friedens und der Künſte in vollſtem Maafse genieſse. Solches Lob konnte von keinem ſpäteren Jahre mehr behauptet werden. Es ſank der Reichthum, es winkte kein fröhlicher Sieg mehr, es liefs auch die Kraft für grofse künſtleriſche Unternehmungen nach. Den wichtigſten, den unbedingt erſten Schauplatz der italieniſchen Kunſt bildet fortan Rom.

Das Kunſtvermögen Roms iſt jedoch kein ſelbſterworbenes. Rom tritt im Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts nur die Erbſchaft an, welche die florentiner Betriebſamkeit angeſammelt hatte. Nach Rom ruft und lockt es unwiderſtehlich alle Künſtler; das römiſche Alterthum flöſst ihnen wohl zunächſt ehrfurchtsvolle Scheu ein, es lähmt aber nicht ihre Kräfte, ſpornt ſie vielmehr zu höchſter Anſtrengung. Sie würden dennoch für die Löſung der neuen, ihnen in Rom auferlegten Aufgaben unzulänglich geblieben ſein, wenn nicht die florentiner Schule ihre Fähigkeiten zur Meiſterſchaft entwickelt hätte. Denn Rom weckte wohl die Begeiſterung und hob den Sinn, aber eine unmittelbare Kunſttradition beſaſs es nicht. Ein Jahrtauſend ſchob ſich zwiſchen die Gegenwart und das von den Kunſtlern geprieſene Ideal. Dieſem eine lebensvolle Geſtalt zu verleihen, dazu bot nur die florentiner, von Geſchlecht zu Geſchlecht ſtetig entwickelte Kunſtübung die rechten Mittel und Wege. So wahrt ſich Florenz ſeinen berechtigten Einfluſs auch in der Zeit, in welcher es aufgehört hat, als die Hauptſtadt nationaler Kunſt gerühmt zu werden; erſcheint es nicht mehr als der Mittelpunkt der letzteren, ſo bleibt es dennoch der Ausgangspunkt der römiſchen Kunſtſchöpfungen.

Die hundert Jahre, welche vergangen waren, ſeitdem Brunellesco und Ghiberti im Mitbewerbe um die Bronzethüre des Baptiſteriums ſtanden und Donatello ſeine von Leben ſtrotzenden Geſtalten für Or San Michele und den Dom bildete, hatten wundervolle Früchte getragen. Unter den Händen des Bildhauers gewannen die Figuren Sprache und packenden Ausdruck, ſteigerte ſich der heitere Reiz der Kindernatur, die lockende Schönheit nackter Jünglingskörper, der edle Ernſt kräftiger Männer und würdiger Greiſe zu bisher ungeahnter Wirkung. Die Kenntniſs des menſchlichen Leibes hatte die gröſsten Fortſchritte gemacht, das Verſtändniſs richtiger und gefälliger Gewandung, welche den körperlichen For-

ZWEITES BUCH.

VON LEO X. BIS ZU MICHELANGELO'S TODE.

Bildniſs Leo's X. von Raffael. Palazzo Pitti in Florenz.

VIII.

Rom unter Leo X.

Drei Wochen nach dem Tode Julius' II., am 11. März 1513, beſtieg der Cardinal Giovanni de' Medici unter dem Namen Leo X. den päpſtlichen Thron. Er ſtand in ſeinem achtunddreiſsigſten Jahre. So jung war noch niemals ein Papſt geweſen, keiner auch ein ſo vornehmer Herr. Wohl ſtanden die Ahnen des mediceiſchen Hauſes in den Rollen der Wollzunft eingeſchrieben und zeigte ſich noch der Urgroſsvater, der alte Coſimo, vorſichtig bemuht, die Eiferſucht der Mitbürger, welche über jede perſönliche Ueberhebung murrten, einzuſchläfern.

Doch das waren längſt vergangene Sachen. Die thatſächliche Gewalt in Florenz war ſo oft ſchon von einem Geſchlecht der Medici auf das andere übertragen worden, daſs die Familie ein Erbrecht darauf zu beſitzen wähnte. Jedenfalls galt ſie bereits am Schluſſe des fünfzehnten Jahrhunderts in den Dynaſtenkreiſen Italiens als ebenbürtig. Und nicht in dieſen allein. Auch der König von Frankreich, Ludwig XI., begrüſste Lorenzo Magnifico als ſeinen Vetter. Selbſt nach der Flucht des Piero hielten die Anſprüche der Medici auf die Herrſchaft in Florenz die ganze Halbinſel in Athem. Prätendenten gleich, die zwar die Gewalt, aber nicht das Recht auf die Gewalt verloren hatten, traten ſie auf und bildeten in ihrer Verbannung einen wichtigen Factor in der italieniſchen Politik, mit welchem alle Herrſcher und Staatsmänner der Halbinſel rechnen muſsten. Der Abglanz fürſtlichen Anſehens, die wahre Prinzennatur offenbarte ſich am ſtärkſten in dem zweiten Sohne Lorenzo's, in dem nachmaligen Papſte Leo X.

Im Jahre 1475 geboren hatte er kaum die Kinderſchuhe ausgezogen, als ihn bereits die Gunſt väterlicher Freunde mit Geſchenken von Abteien und Bisthümern, als wären ſie ein Spielzeug, überhäufte. In ſeinem ſiebenten Jahre wurde er zum Abt von Font Doulce und zum Erzbiſchof von Aix ernannt; bald darauf folgten die Belehnungen mit den Abteien von Paſſignano, Miramondo und Monteaſſino. Und noch hatte er das Knabenalter nicht überſchritten, als ihm (1489) vom Papſte Innocenz VIII. der Cardinalshut verliehen wurde. Beſitz nahm er zwar nicht gleich von der neuen Würde, weil er noch allerhand nützliche Dinge in der Schule zu lernen hatte. Aber bereits den ſiebzehnjährigen Jüngling ſah Rom mit gewaltigem Pompe in ſeine Mauern einreiten, um den ihm gebührenden Platz im Cardinalscollegium einzunehmen. Der Vater gab ihm zahlreiche und kräftige Ermahnungen mit auf den Weg. In Rom, dem „Pfuhle aller Laſter", meinte er, werde ihm bei ſeiner Jugend ein frommes, gottesfürchtiges Leben doppelt ſchwer fallen. Und vielleicht würde ſich Lorenzo's Furcht beſtätigt haben, wenn nicht das Schickſal den jungen Cardinal eine Zeit lang rauh angefaſst und auch den Ernſt des Lebens gelehrt hätte. Giovanni theilte mit ſeinen Brüdern die Verbannung.

Als Franciscanermönch verkleidet entfloh er (1494) aus Florenz, welches ſich in wildem Sturme gegen das Haus Medici erhoben hatte. Er nahm natürlich Antheil an den Plänen, welche die Rückkehr der Familie zum Zweeke hatten; doch gewährte ihm ſeine kirchliche Stellung einen feſten Rückhalt und lieſs ihn nicht in das abenteuerliche, leichtfertige Weſen eines gewöhnlichen politiſchen Verſchwörers verſinken. Eine Reiſe durch die mittleren Landſchaften Europa's mit elf Genoſſen unternommen, gab ihm eine beſſere Weltkenntniſs; die ihm während des Pontificates Alexander's VI. aufgezwungene Muſse brachte ihn den literariſchen Intereſſen ſeiner Zeit näher und lehrte ihn den feineren Lebensgenuſs ſchätzen. Erſt in den letzten Jahren Julius' II. trat der Cardinal Medici wieder in den politiſchen Vordergrund. Da ſich die florentiniſche Republik den Gegnern des Papſtes zugeſellt hatte, ſo wandte dieſer ſeine Gunſt naturgemäſs den Feinden der Republik zu. Mit den Verbundeten des Papſtes, mit den Spaniern unter Cardona's Führung, zog der Cardinal nach Toscana und wurde Zeuge des furchtbaren »saeco di Prato«, einer Plünderung, deren Schrecken noch

lange in der Erinnerung des Volkes haftete, Zeuge ſodann des Triumphes ſeiner Familie, welche nach achtzehnjähriger Verbannung wieder (11. September 1512) heimkehrte und an die Spitze des Gemeinweſens ſich ſtellte. Auch der eigene höchſte Triumph ſtand in unmittelbarer Nähe. Während Giovanni de' Medici mit ſeinen Verwandten in Florenz beſchäftigt war, den guten Willen des leichtbeweglichen Volkes durch glänzende Luſtbarkeiten zu gewinnen, den Widerſtand der Wenigen, welche für die groſse Vergangenheit der Republik ein beſſeres Gedächtnis bewahrt hatten, durch grauſame Strafen zu brechen, kam die Nachricht vom Tode Julius' II. Eilig brach der Cardinal nach Rom zum Conclave auf; da ein Leibſchaden ihn am Reiten hinderte, lieſs er ſich in einer Sänfte tragen. Nur ſchwach und kurz war der Wahlkampf. In einer Zeit, welche den Päpſten die Gründung und Erhaltung eines mächtigen Fürſtenthums zur Aufgabe ſtellte, muſsten die meiſten Stimmen einem Manne von fürſtlichem Anſehen zufallen.

Wie hatte ſich doch im Laufe der Jahrhunderte Weſen und Richtung des Papſtthums verwandelt! Urſprünglich ſtädtiſche Biſchöfe von eng begrenzter Macht dankten die Päpſte es dem Schatten des römiſchen Imperiums, unter welchem ſie ſich entwickelten, daſs ihr Einfluſs ſtetig wuchs, bis er das ganze Reich umfaſste. Zur Univerſalherrſchaft ſtiegen die Päpſte im Mittelalter empor; an meſsbaren Gewaltmitteln war ihr Beſitz zwar gering, eine deſto gröſsere Machtfülle legte ihnen der Glaube der Völker in die Hand. Die realiſtiſchen Anſchauungen, welche ſeit dem 15. Jahrhundert auftauchten, brachten aber einen empfindlichen Rückſchlag. Der Machtkreis der Päpſte wurde enger geſchnürt vom allgemeinen kirchlichen Boden auf den beſonderen politiſchen zurückgedrängt. In dem Maaſse, als die Päpſte in Europa an geiſtlichem Anſehen verloren, vermehrten ſie in ihrer unmittelbaren Heimat den weltlichen Beſitz. Politiſche Päpſte heiſsen die Nachfolger Petri im fünfzehnten und ſechzehnten Jahrhundert; nicht allein weil politiſche Sorgen ſie zumeiſt kümmerten, ſondern auch und vornehmlich, weil ihr Anſehen weſentlich auf der Stellung, die ſie im italieniſchen Staatenſyſteme einnahmen, beruhte. Sie fühlten ſich als italieniſche Fürſten, und wenn ſie von ihrer geiſtlichen Macht Gebrauch machten, ſo geſchah es zu Gunſten ihrer fürſtlichen Würde. Das that Julius II., daſſelbe that ſein Nachfolger. Doch waltet zwiſchen beiden ein weſentlicher Unterſchied. Julius II. hatte mit Anſpannung aller Kräfte an der Vergröſserung des Kirchenſtaates gearbeitet, ſelbſt im hohen Alter die Mühſeligkeiten und Gefahren des Krieges nicht geſcheut. Dadurch kam ein Zug des Gewaltſamen, Hochfahrenden und Stürmiſchen in ſeinen Charakter. Für das Groſse hatte er einen regen Sinn und ein friſches Auge, die kleinen Annehmlichkeiten des Lebens verachtete er. Immer denkt man bei Julius II. an den Emporkömmling, der ſeine ganze Energie aufbieten muſs, um ſich zu behaupten, und keinen Augenblick feſthalten darf und wäre die Lockung noch ſo groſs, weil er ſtets zum Kampfe gerüſtet bleiben muſs. Leo X. dagegen erſcheint im Bilde eines glücklichen Erben, welchen die Vorfahren von der läſtigen Sorge des Erwerbes befreit und mit den Mitteln verſehen haben, als liebenswürdiger Verſchwender Freunde zu gewinnen.

Zwei Ausſprüche bezeichnen die Richtung des neuen Papſtes am treffendſten.

»Laſs uns das Papſtthum genieſsen, da es uns Gott beſchieden hat,« rief er nach ſeiner Wahl dem Bruder zu; ſein vornehmſter Günſtling, der Cardinal Bibbiena, aber fand, daſs zur Vollkommenheit des römiſchen Hofes nichts fehle, als die Anweſenheit ſchöner Frauen. Jetzt erſt gewinnt das Höfiſche in Rom eine greifbare Geſtalt und wird der Hof zum Mittelpunkte, von welchem alles ausgeht und wohin alles zurückſtrebt. Nach Vaſari's Erzählung wollte Julius II. mit dem Schwerte in der Hand ſich abgebildet ſehen. Das mag ſchlecht vereinbar erſcheinen mit dem geiſtlichen Amte des Mannes, wäre aber gewiſs nicht unpaſſend für ſeinen Charakter geweſen. Ein Schwert in den Händen Leo's X. dagegen würde zum Spotte herausfordern. Mit einem Vergröſserungsglaſe in der Hand iſt er von Raffael dargeſtellt, um die Bilder in dem vor ihm aufgeſchlagenen Buche genauer betrachten zu können. Das entſpricht beſſer ſeiner Natur: den Schmuck des Lebens und des Geiſtes zu genieſsen. Zu einem thatkräftigen Weſen war er überhaupt nicht geſchaffen. Die dünnen ſchwachen Beine hatten Noth den dicken Oberkörper zu tragen. Eine ſchöne weiſse Hand war ihm verliehen worden, die er gern mit Ringen geſchmückt zeigte, den Kopf geſtalteten die blöden Glotzaugen, die hohe Röthe, das viele Fett wenig anziehend. Schon der Hang zum Schwitzen, dem er bei ſeinem Körperbaue unterworfen war, machte ihn arbeitsſcheu. Immer perlten Tropfen vom Antlitz und Nacken, und ſelbſt während der kirchlichen Ceremonien war er unaufhörlich beſchäftigt, den Schweiſs zu wiſchen, Kopf und Hände zu trocknen. Derſelbe Zeitgenoſſe, dem wir dieſe intimen Schilderungen verdanken, hebt auch das Vergnügen hervor, welches der Papſt, obwohl ſelbſt mäſsig, an Gelagen hatte. An den langen Unterhaltungen bei Tiſche, nicht ſelten derb komiſcher Art und auf die Verhöhnung der Geladenen gerichtet, fand er das gröſste Gefallen. Auſser den Tafelfreuden war er auch den Jagdfreuden hold; das höchſte Entzücken erregte ihm aber die Muſik. Er wurde nicht müde, Virtuoſen anzuhören, ja verſuchte ſich ſelbſt in dieſer Kunſt. Wer ihn zu ſeinem Geſange begleitete, empfing dafür 100 Ducaten und noch mehr. Denn eine faſt unbegrenzte Freigebigkeit zeichnete ihn aus, zum fröhlichen Gewinn der Höflinge, aber zu bitterem Schaden des päpſtlichen Schatzes, welchen er ganz ausſchöpfte.

Zu anderen Zeiten, an anderen Orten wäre dieſer Mann wahrſcheinlich in wüſter Schlemmerei untergegangen; ein italieniſcher Fürſt, in Rom und im Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts, aus der Familie der Medici wurde durch das Gewicht der Ueberlieferungen und durch die eigene Stellung auch geiſtigen Genüſſen zugeführt. Ueberdies machten Anlagen und Erziehung Leo X. für die letzteren empfänglich. So zog er denn auch die Poeſie in den Kreis ſeiner Vergnügungen, erfreute ſich an Improviſationen, ergötzte ſich an theatraliſchen Aufführungen und lieſs ſich von unzähligen Dichtern anſingen. Zum Hofhalte gehörten neben den Poſſenreiſsern und Spaſsmachern, neben den Baraballo's und Fra Mariano's auch ernſte, wirklich poetiſch begabte Männer, wie Brandolini und Morone, beide als Improviſatoren in lateiniſcher Sprache weit berühmt, letzterer angeblich in dem Raffael'ſchen Violinſpieler verewigt, dann der allſeitige Cardinal Bibbiena, als Staatsmann angeſehen, als Dichter einer der beliebteſten Komödien, der Calandra, weithin bekannt, dann der correcteſte aller Lyriker, der Cardinal

Pietro Bembo. Auch Jacopo Sadoleto und Tommaſo Inghirami müſſen dem poetiſch angeregten Kreiſe, der ſich am Hofe Leo's X. ſammelte, zugezählt werden, mag auch ihre gröſsere Bedeutung auf wiſſenſchaftlichem Gebiete liegen. Zu den feſten Gliedern des Hofhaltes geſellten ſich endlich noch viele bedeutende Perſönlichkeiten aus anderen Städten Italiens, welche von Ruhmesſehnſucht oder von der Begierde ihr Glück zu machen getrieben, ſich kürzere oder längere Zeit in Rom aufhielten. Unter dieſen ſtrahlt Lodovico Arioſto am glänzendſten.

Die Zeit hat die gute Meinung, welche die Menſchen bei dem Antritte Leo's zur Regierung gefaſst hatten, als wäre das Reich Minerva's im Anzuge, nur unvollkommen beſtätigt. Die gelehrten, insbeſondere die antiquariſchen Studien machten in dem Zeitalter Leo's X. allerdings gröſsere Fortſchritte; die rein wiſſenſchaftliche Bildung wurde aber nur dürftig gefördert und vollends die Poeſie, welche vom Hofe des Papſtes angeregt wurde und dort ihre Heimat fand, erwies ſich traurig vergänglich. Zwei Umſtände vor allen haben die Werthloſigkeit der römiſchen Poeſie jener Tage verſchuldet. Auch ſie blickte auf die Antike als ihr Muſter und Ideal zurück und glaubte in der engſten Anlehnung an dieſe ihr Heil zu finden. Während aber die bildenden Künſte durch einen ähnlichen Anſchluſs zu vollendeter Reife gelangten, ſchmälerte die Poeſie dadurch ihre Lebenskraft. Die ſchöne Form, der unſterbliche Theil der Antike, lieſs ſich leicht auf die Architektur, Plaſtik und Malerei übertragen, da ſie auch hier das hervorragendſte Ziel bildet und, wenn auch nicht unabhängig vom Inhalt und von den Gedanken, doch ſelbſtändiger auftritt, als in der Poeſie. Der Widerſpruch, daſs fremdartige Formen zu einem Scheinleben erweckt werden, äuſsert ſich daher auf dem Gebiete der bildenden Künſte matter und ſpäter. Ueberhaupt erſcheinen dieſelben, da ſie die Verklärung der äuſseren Natur bedeuten, empfänglicher für die Nachahmung, als die Poeſie und vor allem die Muſik, welche das innere Weſen und Leben des Menſchen in idealer Vollendung ſchildern. Je gewaltiger die unmittelbare Wirkung einer Kunſt im gegenwärtigen Augenblicke, deſto ſchwieriger iſt die Verknüpfung mit der ferneren Vergangenheit. Wie raſch verhallt die Macht der Töne und tritt die Weiſe, welche die Urväter entzückte, in vollkommenes Dunkel zurück. Kaum verſtändlich, jedenfalls ungenieſsbar, iſt die Muſik älterer hiſtoriſcher Perioden; dagegen welche unzerſtörbare Wirkung lebt nicht in den Werken der Architektur! Sie bewegt ſich eben ausſchlieſslich in äuſseren, dem Geſetzeswechſel wenig unterworfenen Formen, während die Muſik die innerlichſte, empfindungsreichſte und darum wechſelvollſte aller Künſte darſtellt. Die Fülle und Tiefe der Empfindung und die Innerlichkeit der Poeſie ſind es auch, welche das allzu ſtarke Streben nach Aneignung fremder Muſter zu einer Gefahr ſtempeln, indem auf dieſe Weiſe nur allzu leicht die unmittelbare, naive Wahrheit geſchädigt wird.

Daſs die römiſche Poeſie im Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts ſich ſtreng an die alten Muſter hielt, bedarf keiner Entſchuldigung. Sie allein konnte nicht, wo der ganze Strom des italieniſchen Culturlebens dieſe Richtung einſchlug, einen anderen Weg für ſich wählen. Sie fühlte auch gar nicht den Druck, der auf ihr laſtete. Erſt wir Nachgeborenen erkennen rückſchauend in der Nachahmung antiker Muſter einen weſentlichen Grund ihres Verfalles. Für die Zeit-

genoſſen Leo's X. waren die griechiſchen und römiſchen Dichter nicht mehr die friſch lebendigen Naturen, welche ihrem inneren Drange folgten, wenn ſie ſangen und im Geſange zunächſt ihrer beſonderen Perſönlichkeit Luft machten. Der volksthümliche Hauch war verweht, die unmittelbar packende Wirkung verklungen. Als die Incarnation von Regeln und Geſetzen wurden ſie von der ſpäteren Renaiſſance begrüſst. Ihnen dieſe Regeln abzuſehen, hieſs Verſtändniſs und Genuſs; nach dieſen Geſetzen verſtändig zu verfahren, nannte man poetiſches Schaffen. So kam allerdings Correctheit in die Sprache — ſowohl die italieniſche wie die lateiniſche empfingen jetzt umfaſſende feſte Normen — und Regelmäſsigkeit in die Form; aber das Uebermafs des Erlernten erſtickte die Seele und tödtete die Unmittelbarkeit des Gedankens. Dieſe Sonette Bembo's und Molza's, dieſe Tragödien Triſſino's und Rucellai's, dieſe nur Hofluft athmenden »deliciae poetarum«, dieſe gleichfalls lateiniſchen Epopöen Sannazaro's und Vida's klingen wie Poeſie, ſind aber doch nicht wahre Poeſie. Sie haben ſelbſt die leiſeſte Berührung mit dem Volksboden, unerläſslich für die Erhaltung wahrer Lebenskraft verloren, in den Adern ihrer Geſtalten ſtrömt nicht warmes Blut, ſondern ſtockt der rothe, künſtlich erzeugte Stoff, welchen Anatomen in todte Körper einſpritzen.

Die Malerei und Sculptur werden einige Menſchenalter ſpäter von einem ähnlichen Looſe academiſchen Verfalles erreicht. Augenblicklich ſtanden ſie noch in ihrer vollen glorreichen Pracht aufrecht. Denn auch der andere Umſtand, welcher die reine Hoheit der Dichtkunſt arg gefährdete, ſchädigte ſie in ungleich geringerem Maſse. Decorationspoeſie kannte und liebte eigentlich allein Leo X. Sie ſollte ſein Leben ſchmücken, ihm namentlich Unterhaltung gewähren. Mit Vorliebe lauſchte er daher den flüchtigen Reimſpielen allzeit bereiter Improviſatoren, die es ſo vortrefflich verſtanden, durch unerwartete Wendungen zu überraſchen, durch witzige Einfalle zu ergötzen. Den Reiz poetiſcher Schöpfungen ſuchte er gern durch muſikaliſche Begleitung noch wirkſamer zu geſtalten. Insbeſondere erfreuten ihn theatraliſche Aufführungen, ausgeſtattet mit allem Glanze, über welchen die kunſtreiche Zeit gebot, verbunden mit anmuthiger Muſik und zierlichen Tänzen. In dem Carnevalstreiben, welches Leo X., darin ein echter Medici, von Florenz nach Rom verpflanzt hatte, war auch für die Komödie Platz gelaſſen. Denn Leo ermüdete nicht leicht im Vergnügen, konnte im bunteſten Wechſel Unterhaltungen aller Art, von rohen Schauſpielen bis zu raffinirten Kunſtgenüſſen, an ſich vorüberziehen laſſen, ohne überſättigt zu erſcheinen.

Drei Tage aus dem Carnevalsleben des Papſtes ſchildert uns ein Zeitgenoſſe, der ferrareſiſche Geſandte Alfonſo Pauluzzi in einem Briefe (8. März 1519) an ſeinen Herrn. Den erſten Tag füllten Pferderennen und Carouſſels aus. Die Schönheit der Pferde, der Reichthum der Reitertrachten, deren Koſten der Papſt ſelbſt zahlte, weckten die Bewunderung der Beſchauer; auch die Kunſt, mit welcher ſie, in einen mauriſchen und einen ſpaniſchen Haufen getheilt, die Kampfſpiele aufführten, gewann groſsen Beifall. Am Abend ſammelte ſich der ganze Hof, gegen 2000 Perſonen, in der Engelsburg, in den Gemächern des Cardinals Cybo, eines Neffen des Papſtes, um der Aufführung der berühmten Komödie Arioſto's: I Suppositi beizuwohnen. Wie dieſe Komödie ſelbſt ſich ſtark an römiſche Muſter anlehnte, ſo borgte auch die Bühneneinrichtung manche Züge

des antiken Theaters. Ein Halbkreis von Stufen befand ſich der Scene gegenüber, deren Decoration Raffael beſorgt, vielleicht gar ſelbſt gemalt hatte. Inſtrumentalmuſik und Geſänge füllten die Zwiſchenacte aus, ein Ballet bildete den Schluſs der Vorſtellung. Während derſelben hatte der Papſt über die oft derben Späſse und zweideutigen Anſpielungen herzlich gelacht, nach derſelben ſpendete er den apoſtoliſchen Segen. Nur wenige Zuhörer waren geduldig genug, auf denſelben zu warten, drängten vielmehr mit ſolcher Haſt hinaus zu den Speiſeſälen, daſs Arme und Beine in Gefahr geriethen. Am zweiten Tage wurde ein Stiergefecht abgehalten. Drei Menſchen blieben todt liegen, fünf Pferde wurden verwundet. Der Abend brachte abermals eine Komödie. Sie gefiel aber ſo wenig, daſs der Papſt befahl, nicht wie gewöhnlich mit einem mauriſchen Tanz das Feſt zu ſchlieſsen, ſondern zur Strafe den armen Teufel von Dichter, einen Mönch, zu prellen. Und nachdem er geprellt war, wurde ihm noch das Gürtelband zerſchnitten, daſs die Hoſen herabhingen, und mit der flachen Hand ſo viele Hiebe verſetzt, daſs er zur Linderung der Schmerzen Pflaſter auf den wunden Leib auflegen muſste. Ueber dieſen Spaſs lachte der Papſt weidlichſt. Die Beluſtigungen des dritten Tages beſtanden aus einem Ringſtechen und einem Büffelrennen.

In dieſer anſchaulichen Carnevalsſchilderung feſſelt unſere Aufmerkſamkeit am meiſten die Theilnahme Raffael's an der Bühneneinrichtung. Gar ſchön waren, ſo verſichert Pauluzzi, die Durchblicke und Perſpectiven, welche Raffael für das Theater in der Engelsburg entworfen hatte. Und Raffael war nicht der einzige groſse Künſtler, welcher für ſolche Zwecke verwendet wurde. Das Jahr vorher hatte Cardinal Bibbiena zu Ehren der in Rom anweſenden Markgräfin Iſabella von Mantua ſeine Komödie Calandra aufführen laſſen. Die Decorationen malte Baldaſſare Peruzzi, der ſich bei dieſem Anlaſſe ſelbſt übertraf und nach Vaſari einen architektoniſchen Proſpect ſo reich und ſchön ſchuf, daſs man nicht den tauſendſten Theil davon ſchildern könne. Alſo auch die bildenden Künſte wurden vom Papſte gern zum heiteren Schmucke ſeines Lebens verwendet und ähnlich wie die Poeſie den flüchtigen Unterhaltungen dienſtbar gemacht. Darin liegt nichts Tadelnswerthes. Die unerſchöpfliche Fülle vorhandener Kunſtkräfte geſtattete ihre verſchwenderiſche Ausbeute; überdieſs entſprach es vollſtändig den Sitten der Renaiſſance, dem Einfluſſe der Kunſt die weiteſten Kreiſe zu öffnen und ſelbſt die gewöhnlichſten Handlungen des Lebens oder nur flüchtige unbedeutende Vorgänge mit künſtleriſchem Scheine zu umkleiden. Wir finden es ganz charakteriſtiſch für den feinen Formenſinn der Renaiſſance, daſs z. B. der alte Nicola Nicoli nur aus künſtleriſch geſchmückten Gefäſsen aſs, und bewundern die Zeit, welche einen Brunellesco die Gerüſte für Illuminationen bauen ſah. Und ebenſo erſcheint Leo X. nur beneidenswerth, daſs er ſelbſt für bloſse Decorationsmalereien über Männer wie Raffael und Peruzzi verfügen konnte, vorausgeſetzt, daſs er auch groſse monumentale Aufgaben für ſie bereit hielt, an der freien Löſung derſelben ſie wenigſtens nicht hinderte.

Leo X. trat das reiche Kunſterbe Julius' II. an. Welche Förderung gewannen unter ſeiner Regierung die bereits von ſeinem Vorgänger begonnenen Werke: der Bau der Peterskirche, die Fresken in den Stanzen, der maleriſche Schmuck der Sixtiniſchen Kapelle? Welche gröſseren Kunſtdenkmale hat ſein Wille in das Daſein

gerufen? Der Ruhmesglanz, der an dem Namen Medici haftet, die alte Ueberlieferung, welche in Leo X. den verständnifsvollen Gönner aller grofsen Künstler begrüfst, laffen fcheinbar keine andere Antwort zu, als dafs Leo X. in glorreicher Weife fortfetzte und vollendete, wozu Julius II. den erften Anftofs gegeben hatte.

* * *

Die Thatfachen fprechen ein anderes Urtheil aus. Den Sanct Petersbau, welchen Julius II. nicht grofs und gewaltig genug im Geifte fchauen konnte, wünfchte Leo X. in einfachen Verhältniffen errichtet und womöglich noch zu feinen Lebzeiten vollendet zu fehen. Die Behauptung, dafs Bramante's Entwurf Fehler in fich berge, die einzelnen Theile in demfelben nicht übereinftimmen, war offenbar nur ein Vorwand, um den veränderten Entfchlufs zu bemänteln. Und wenn man diefen Wechfel der Gefinnung nicht zur entfcheidenden Grundlage des Urtheiles annehmen will — die leidige Geldnoth kann ja denfelben dem fonft kunftfreundlichen Papfte aufgezwungen haben — fo mufs an die Stellung Leo's zu Raffael's Stanzen erinnert werden. Auch das perfönliche Andenken Julius' II. wird in den von ihm angeregten Kunftfchöpfungen gefeiert. An der Decke der Sixtinifchen Kapelle prangt nicht allein (unter der Figur des Zacharias) fein Wappen, Michelangelo bildete überdies das Ornament, welches die einzelnen Felder einrahmt, aus dem Laube und den Früchten der Eiche (rovere) zur Erinnerung an den Namen des Papftes. In der Stanza d'Eliodoro begrüfsen wir zweimal das Portrait Julius' II. Doch niemals fchiebt fich feine Perfon zudringlich vor, oder erfcheint die Abficht auf eine grob höfifche Huldigung gerichtet. Es ift daher auch keinem Menfchen eingefallen, die Stanza d'Eliodoro als das Juliuszimmer zu bezeichnen. Will man aber für die unter der Regierung Leo's X. gefchmückte Stanze einen zufammenfaffenden Namen wählen, fo eignet fich keiner fo gut wie: das Leozimmer. Aus dem Leben älterer Päpfte, Leo's III. und IV., wurden innerlich gar nicht zufammenpaffende Ereigniffe gefchildert und in diefer ziemlich durchfichtigen Weife dem gegenwärtigen Papfte, der den gleichen Namen führte, gehuldigt. Aufser diefer dritten Stanze danken noch zwei umfangreiche Werke Raffael's dem Befehle Leo's X. den Urfprung: die Tapeten und die Loggien. Die Cartons zu den Tapeten bewundern wir allerdings als höchfte Meifterwerke, in welchen Raffael feine vollendete Schöpferkraft offenbarte. Nicht diefe Entwürfe waren aber zum Schmucke der unteren Wände in der Sixtina beftimmt, fondern die nach ihnen gewirkten Tapeten, welche die Zeichnung Raffael's nur in groben Zügen wiedergeben, dafür durch Farbenfchimmer und Goldglanz überaus prunkvoll wirkten. Die Ausführung durch die Hand des Teppichwirkers reiht die Tapeten dem Kreife der decorativen Kunft ein, den höfifchen Ton aber, in den Tagen Leo's X. fo beliebt, fchlagen die Sockelbilder der Tapeten, welche die Schickfale des Papftes erzählen, vollends ganz deutlich an. In noch höherem Mafse decorativ ift der Freskenfchmuck der Loggien gehalten. Was der Antike an reizenden ornamentalen Motiven abgelaufcht werden konnte und was die eigene Kunft an Schilderungen darbot, welche das Auge des Befchauers erfreuen, feinen Sinn zum Genufse locken und feine Phantafie in holde Träume wiegen, alles ift hier vereinigt und mit vollendeten Mitteln

verkörpert worden. Selbſt die heiligen Geſchichten der Bibel müſſen ſich die Einordnung in das decorative Syſtem gefallen laſſen. Bis jetzt in Kirchen an hervorragender Stelle den Gläubigen zur Erbauung vorgeführt, ſchmücken ſie hier den Vorraum eines Palaſtes. Der Papſt nahm keinen Anſtoſs daran. Ihm mochte, wenn er die Loggien durchſchritt, ſcheinen, als ob er Bilder aus dem Leben der Ahnen erblicke. Als Fürſt der Kirche, die ihre Vorgeſchichte im alten Teſtamente beſitzt, hatte er auch ein Recht dazu.

Der Nachweis der Vorliebe Leo's für die decorative Kunſt ſchmälert Raffael's Gröſse nicht um eine Linie. Raffael verſtand es eben, auch das Kleine mächtig und das Unbedeutende wirkungsvoll zu geſtalten. Dagegen empfängt die gangbare Anſicht von der Stellung des Papſtes zur Kunſt eine durchgreifende Berichtigung. Kein Zweifel, dafs der gewaltige Julius II. ehrerbietiger von der Kunſt dachte, ihr groſsartigere Aufgaben zuwies und ſie den Weltmächten, den idealen Ordnungen des Lebens, freier huldigen liefs, als der »Numa« auf dem päpſtlichen Throne, welcher die eigene Perſon ſtärker in den Vordergrund drängte und die Fähigkeit der Kunſt, den Lebensgenufs zu erhöhen, beſonders ſchatzte. Wirft ſchon das Verhältnifs zu Raffael, trotzdem es die hellſte Seite in der Regierung Leo's X. bildet, einen Schatten auf ſeinen Kunſtſinn, ſo erſcheinen vollends ſeine Beziehungen zu Michelangelo darnach angethan, ihn mit ſchwerem Tadel zu beladen.

Kaum dafs die Medici den politiſchen Schauplatz wieder betreten hatten, griffen ſie auch ſchon in Michelangelo's Leben ſtörend ein. Ihr Einfall in das toskaniſche Gebiet mit einem ſpaniſchen Heerhaufen im Herbſte 1512, die Rückkehr ihrer Herrſchaft in Florenz liefsen ihn für die Ruhe und den Wohlſtand ſeiner Familie fürchten. Nach den Vorgängen in Prato, welche nach Michelangelo's Meinung die Steine zum Reden bewegen würden, wenn Steine reden könnten, mufste man für Florenz das Schlimmſte erwarten. Michelangelo rieth in den Briefen an ſeinen Vater und ſeinen Bruder im äufserſten Falle die Flucht an. »Das Leben gilt mehr als die Habe. Fehlt es Euch an Geld, um fortzukommen, ſo nehmt von den Summen, die mir gehören und die ich in Florenz angelegt habe. Gehet nach Siena und harret dort, bis ſich die Dinge wieder beruhigt haben. Um die öffentlichen Angelegenheiten kümmert Euch nicht, nicht in Thaten, nicht in Worten, ſondern handelt wie zur Peſtzeit — fliehet.« Die Beſorgnifs perſönlicher Gefahr erwies ſich glücklicherweiſe grundlos. Schon im nächſten an den Bruder Buonarroto gerichteten Briefe (18. September) ſprach Michelangelo den Glauben aus, dafs von den Spaniern nichts zu fürchten ſei und kein Anlafs zur Flucht vorliege. Nur wiederholte er die Mahnung zur Vorſicht: »Macht Euch mit Niemandem vertraut, aufser mit Gott; ſprecht von Keinem, weder im Guten noch im Schlimmen, denn man kann nicht wiſſen, wie die Sache noch ausgehen wird. Kummert Euch nur um die eigenen Angelegenheiten.« Doch nun tauchte eine neue Sorge auf. Der Vater hatte das ihm von Lorenzo Magnifico verliehene Amt an der Zollſtatte verloren, als die Medici 1494 aus Florenz vertrieben wurden, und wünſchte jetzt in daſſelbe wieder eingeſetzt zu werden. Er brauchte dazu die Gunſt der Medici; gegen die Medici ſollte aber, wie das Gerücht ging, Michelangelo ſich hart ausgelaſſen haben. Michelangelo verwahrte ſich zwar gegen dieſen Verdacht. Er hatte nichts ſchlimmeres über

ſie geſagt, als was alle andren ſagen und nur bedingt ſie verdammt: Wenn ſie dieſes oder jenes wirklich gethan haben, dann haben ſie übel gehandelt. Auch unterſtutzte er des Vaters Geſuch bei Giuliano de' Medici. Aber ſchliefslich gerieth er doch über alle dieſe Dinge in eine verdriefsliche Stimmung. Er ärgerte ſich uber die Florentiner. »Dieſes undankbarſte aller Völker hat nur die gerechte Strafe ereilt.« Er ärgerte ſich auch über ſeine Familie, welche ihn viel plagte und ihm wenig dankte. »Wenn Ihr nicht Ehrenſtellen im Lande erlangen könnt, ſo begnügt Euch damit, dafs Ihr Brod habt und mit Gott in Frieden lebt. Lebe ich doch auch ganz erbärmlich, trachte nicht nach Wohlſtand und weltlicher Ehre und dulde grofses Muhſal und tauſend Sorgen. Seit fünfzehn Jahren habe ich nicht eine einzige Stunde Ruhe genoſſen, und dieſes alles habe ich gethan, um Euch zu unterſtützen. Ihr habt das aber niemals erkannt und geglaubt. Der Himmel möge Euch vergeben.« Aus dieſen Worten klingt auch die Unzufriedenheit uber die eigene Lage heraus, welche ihm in der That im Sommer und Herbſt 1512 kaum erträglich erſchien.

Ihn drängte die Arbeit in der Sixtiniſchen Kapelle, die er um jeden Preis bald beendigt ſehen wollte. »Ich plage mich mehr, als ſich jemals ein Menſch geplagt hat, bin auch leidend« ſchrieb er im Juli ſeinem Bruder und klagte auch noch ſpäter über das »grofse Stück Arbeit, darüber er noch ſterben würde.« So grofs aber die ihm auferlegte Mühe, ſo gering war der Lohn. Der päpſtliche Schatz blieb trotz des wiederholten Anklopfens feſt für ihn verſchloſſen. »Ich habe keinen Groſchen und bin nackt und blofs« heifst es in einem am 18. September geſchriebenen Briefe, »denn ich kann den Reſt der Gelder nicht bekommen, bis ich das Werk (in der Sixtina) zu Ende geführt.« Doch endlich ſchienen auch fur Michelangelo beſſere Tage zu kommen. Er ſchloſs den Bilderkreis in der Sixtiniſchen Kapelle ab und empfing auch die ſo lange ihm vorenthaltenen Gelder. »Da ich nichts erreichen konnte, und mich eines Tages gegenüber den Herren Bernardo da Bibbiena und Atalante beklagte, wie meines Bleibens in Rom nicht mehr wäre und ich in Gottesnamen weiter wandern müſste, ſagte Herr Bernardo zu Atalante: er möge ihn daran erinnern, er wolle mir jedenfalls zu meinem Gelde verhelfen. Und er liefs mir 2000 Dukaten auszahlen.« So erzählte Michelangelo nach vielen Jahren die Vorgänge ſeinem Freunde Giovan Francesco Fattucci und fügte noch hinzu, dafs dieſe 2000 Dukaten auf die Rechnung des Juliusdenkmales geſetzt wurden. Auf dieſes Werk richtete er nun ſein ganzes Augenmerk; er dachte nicht anders, als dafs ihm nun endlich die Muſse gelaſſen würde, ſeine Entwürfe durchzuführen und nicht nur Julius II., ſondern auch ſich ſelbſt ein unſterbliches Denkmal zu ſetzen. Er hatte ohne Leo X. gerechnet. Michelangelo ſollte gleichfalls dem Ruhme des Hauſes Medici dienen. Das bereits begonnene Werk wurde auf Geheifs des Papſtes unterbrochen, Michelangelo's Thätigkeit fur Unternehmungen in Anſpruch genommen, die ausſchliefslich die Verherrlichung der Familie Medici zum Ziele hatten. Leo's Eiferſucht wurde befriedigt: das grofse Juliusdenkmal kam nicht zu Stande; aber auch die Monumente, welche die Medici ihrem Familienruhme errichten wollten, wurden theils gar nicht, theils nur in verſtümmelter Geſtalt ausgeführt. So traf den Papſt Leo und die Medici die rächende Nemeſis.

IX.

Das Juliusdenkmal.

Die Tragödie ſeines Lebens nannte Michelangelo das Juliusdenkmal. Er hatte ſeine Jugend an dem Werke verdorben und fühlte es zuletzt nur als eine Kette, an welcher er vierzig Jahre lang hatte ſchleppen müſſen. Die entſcheidenden Wendungen in diesem Lebensdrama ſind uns bekannt; alle einzelnen Scenen aber zu erzählen, ſind wir auſser Stande, obſchon ein beträchtliches Material zur Geſchichte des Denkmales vorliegt. Auſser den leider weit zerſtreuten Fragmenten des Werkes beſitzen wir noch die Urkunden mehrerer Verträge, welche Michelangelo zu verſchiedenen Zeiten über das Denkmal abgeſchloſſen, und, den Verträgen einverleibt oder ihnen angehängt, Beſchreibungen deſſelben. Eine andere Schilderung des Grabmales leſen wir bei Condivi, und endlich haben ſich Wachsmodelle und mehrere Handzeichnungen, unter den letzteren ſogar ein Entwurf zur unteren Halfte des Monuments (Florenz Br. 181) erhalten. Dieſe Skizze freilich, um gleich mit der Kritik der Quellen, aus welchen wir ſchöpfen, zu beginnen, darf keineswegs als eine eigenhändige Arbeit Michelangelo's genommen werden. So ſchablonenmäſsig und marklos hat der Meiſter der Anatomie niemals gezeichnet. Sie kann nicht einmal als eine treue Copie einer Originalzeichnung gelten. Denn ſie giebt einzelne Geſtalten bekleidet, welche Michelangelo ſelbſt nackt entworfen und ausgeführt hat. Daſs derſelbe erſt nachträglich ſeine Figuren die Gewandung abwerfen lieſs, widerſpricht gröblich dem wohlbekannten Kunſtcharakter des Mannes. Ganz werthlos darf man aber dennoch nicht das Blatt erachten. Es macht den Verſuch, Michelangelo's Compoſition anſchaulich zu geſtalten und rührt offenbar von einem Künſtler her, welchem mehrere Zeichnungen des Meiſters bekannt waren. Nur flüchtig zwar hatte er ſie angeſehen, aber doch einzelne Situationen, wie der Vergleich mit unzweifelhaft echten Detailſkizzen Michelangelo's lehrt, richtig wiedergegeben.

Den ſicheren Ausgangspunkt der Beſchreibung bilden daher die ſchriftlichen Berichte, in erſter Linie die Erzählung Condivi's. Man möchte dieſelbe eingehender und genauer wünſchen; auch regt ſich der Zweifel, ob Condivi nicht in einem Falle von der Frontanſicht, die ihm wahrſcheinlich vorlag, getäuſcht wurde? Er ſchmückt den Oberbau des freiſtehenden Denkmals bloſs mit vier Statuen,

ſo viele er eben auf der Zeichnung zählte. Dieſe Summe erſcheint für den Umfang des Werkes zu gering, wurde auch von Michelangelo ſelbſt erſt bei den viel ſpäteren reducirten Entwürfen angenommen. Viel wichtiger iſt die andere Frage, ob die Beſchreibung Condivi's uns die urſprüngliche, bereits 1505 feſtgeſtellte Form des Juliusdenkmals vor die Augen bringt. Condivi hegt dieſen Glauben, und auch Vaſari theilt die gleiche Meinung, nicht nur in der zweiten Ausgabe, in welcher er weſentlich nur Condivi's Worte wiederholt, ſondern auch in der erſten, die Condivi's Buche um drei Jahre voranging. Seine Schilderung des Denkmals hier, wenn auch kurz und flüchtig, hatte gewiſs eine ähnliche Zeichnung zur Grundlage, wie Condivi's Bericht. Gegen die übereinſtimmende Autorität der älteſten Biographen Michelangelo's anzukämpfen, müſste Bedenken wachrufen, wenn nicht die Erinnerung zu Hilfe käme, daſs ſich weder Vaſari noch Condivi über die verſchiedenen Wandlungen des Werkes genau unterrichtet zeigen, und wenn nicht die Worte der beiden Schriftſteller ſelbſt eine feſte Handhabe gewährten, die Entſtehung des von ihnen geſchilderten Entwurfes aus dem Anfange der Regierung Julius' II. in den Schluſs derſelben, in die Jahre 1512—1513, zu verlegen.

Condivi erwähnt unter den Skulpturen, welche den Unterbau des Denkmales umgeben, auch die Statuen Gefangener, auf Würfeln ſtehend und an Wandpfeiler gekettet. Sie ſtellen nach ſeiner Behauptung die freien Künſte vor und ſollen bedeuten, daſs mit dem Tode Julius' II. auch gleichzeitig alle Tugenden Gefangene des Todes wurden, da ſie niemals einen ſo groſsen Gönner wie den verſtorbenen Papſt finden könnten. Hatte Michelangelo den Vorſatz, dieſes alles rieſengroſs in Marmor darzuſtellen, gleich im Beginn der Herrſchaft Julius' II. erfaſst, als noch weder an den Bau der Peterskirche, noch an Raffael's Stanzen, noch an Michelangelo's Decke gedacht wurde, ſo beſaſs er eine wenig beneidenswerthe Meiſterſchaft in höfiſchen Complimenten. Man kennt dieſen Zug ſonſt nicht an ihm, und auch Julius II. wird gewöhnlich als grober Schmeichelei unzugänglich geſchildert. Immerhin war ein ſolches vorzeitiges Loben und Preiſen möglich; was aber nicht möglich war, das war die Vorausſicht der kriegeriſchen Erfolge des Papſtes. Auch Victorien, die beſiegten Feinde zu ihren Fuſsen, ſchmückten den Unterbau des Denkmales. Sie feiern die politiſchen Triumphe Julius' II., wie denn auch Vaſari und zwar bereits in der erſten Ausgabe von Provinzen als Gegenſtänden der Darſtellung ſpricht, wozu er in der zweiten Ausgabe erläuternd hinzufügt, daſs die von dem Papſte beſiegten und dem Kirchenſtaate unterworfenen Provinzen gemeint ſind. Konnte der Zug Julius' II. nach Perugia und Bologna, konnten die groſsen Kämpfe ſeiner letzten Jahre bereits im Frühling 1505 durch die Kunſt verherrlicht werden? Ueberhaupt wenn man den Entwurf bei Condivi und Vaſari mit ſeinen gefeſſelten Sklaven, den Gefangenen und Victorien überblickt, drängt ſich nicht der Eindruck unabweisbar auf, daſs in dem Denkmale zunächſt dem ſiegreichen mächtigen Herrſcher gehuldigt werden ſollte? Gewiſs war dieſes die beſte Art, das Andenken an den gewaltigen Papſt zu verewigen. Sein Charakter, ſeine Ziele, ſein ganzes Leben ſpiegelte ſich in dem Denkmale, wie es Michelangelo entworfen hatte, mit vollendeter Klarheit wieder. Aber dieſer Charakter und dieſe Lebensziele

traten erſt in den letzten Jahren des Papſtes in volles Licht. Nicht früher konnten ſie von dem Künſtler geſchaut werden.

* * *

Zu den hiſtoriſchen Gründen, welche den Anſatz des Condivi'ſchen Entwurfes in die Jahre 1512—1513 empfehlen, kommen noch künſtleriſche hinzu. Der Aufbau des Denkmales entſpricht in merkwürdiger Weiſe der Gliederung der Sixtiniſchen Decke. Hier wie dort ſteigt die Compoſition von architektoniſch gedachten Figuren allmählich in die Höhe, hier wie dort werden dieſelben von mächtigen Einzelgeſtalten überragt, die ſchwer an ihrem Daſein tragen und die innerlich wogende Empfindung nur mühſam zuſammenhalten. Und wenn man die Detailſkizzen und die Marmorfiguren, welche von Michelangelo angeblich gleich nach Feſtſtellung des erſten Entwurfes gearbeitet worden, näher betrachtet, ſo erkennt man auch eine weitgehende Verwandtſchaft mit den Formen in der Sixtina, und entdeckt an den Geſtalten des Denkmales bald die mächtig überquellende Lebenskraft, welche ſich in gewaltſamen Bewegungen Luft macht, bald die nach innen gewendete, ſich beinahe verzehrende Leidenſchaft, geradeſo wie in den Fresken der Sixtina. Der Zuſammenhang zwiſchen den beiden Werken iſt unleugbar, nur das Eine fraglich, ob der Entwurf zum Denkmal oder die Compoſition der Decke in der Sixtina älter ſei? Ueberwiegende Gründe ſprechen für das Letztere. Bis zu ſeiner Berufung nach Rom fühlte Michelangelo ſeine Phantaſie ausſchließlich plaſtiſch angeregt. Seine Ahnen ſind die alten florentiner Bildhauer bis auf Donatello zurück, ſein Lehrmeiſter die Antike. Er ſteht derſelben ſelbſtändig gegenüber, ahmt ſie niemals blind nach; daſs er ſie ſtudirt hat, merkt man dennoch jedem ſeiner bis 1505 geſchaffenen Werke an. Selbſt auf die Malerei überträgt er die Vorliebe für plaſtiſche Formen. Im florentiner Schlachtcarton läſst er das maleriſche Element, den tieferen Ausdruck, die feinere Seelenſtimmung zurücktreten; Kopf und Leib bewahren für ihn, als echten Plaſtiker den gleichen Werth; er ergeht ſich mit wahrer Wonne in der Schilderung der verſchiedenartigſten Stellungen und mannigfachſten Bewegungen, wie ſie eben nur der vollkommene Bildhauer erſinnen und verkörpern kann.

Eine weite Kluft trennt alle ſeine florentiner Werke von den in Rom geſchaffenen Sculpturen, zunächſt aber von den Geſtalten des Juliusdenkmales, ſoweit wir die letzteren kennen. Das gleichmäſsige Maſs der Belebung, in der Antike ſo bewunderungswürdig durchgeführt und auch von Michelangelo in den jüngeren Jahren keineswegs überſehen, ſchwebt ihm nicht mehr als ideales Ziel vor. Einer übermenſchlichen Kraft des Lebens einzelner Theile ſteht eine laſtende Schwere anderer Theile gegenüber. Scharfe Accente heben die Wirkung ſeiner Geſtalten, aber verringern ihren unmittelbaren, natürlichen Wohllaut. Die Bewegungen erſcheinen von wunderbarer Kühnheit, man möchte aber zuweilen fragen, ob ſie nicht eine zu groſse Mühe koſten und ob nicht ein Ueberſchuſs von Kraft, ein Uebermaſs von Kühnheit ſich in denſelben zeige?

Ein hervorragender deutſcher Anatom erklärte das eigenthümliche Weſen der römiſchen Sculpturen Michelangelo's aus ſeinem Studiengange. Die Hellenen

entlehnten ihre Kenntnifs des menfchlichen Körpers dem frifchen vollen Leben; am todten Leichnam lernte Michelangelo die Lagerung der Knochen und Muskeln, die Gefetze der Bewegung verftehen, daher ftammen bei ihm die fcharfen Ecken, die fchroffen Uebergänge, die ftarken Schwellungen. Gewifs wird da auf eine Hauptquelle für Michelangelo's Formengebung der Finger gelegt. Warum kommen aber diefe Eigenthümlichkeiten erft in feinen römifchen Sculpturen zu voller Geltung? Condivi, welcher Michelangelo's anatomifche Studien wiederholt rühmt, erzählt, dafs er diefelben bereits in früher Jugend im Klofter von Santo Spirito in Florenz getrieben habe. Offenbar traten noch andere Umftände ergänzend hinzu, um der fogenannten anatomifchen Richtung zum Durchbruch zu verhelfen — die mehrjährige Befchäftigung mit der Malerei. Auf die Fläche gezeichnet, mit Hilfe von Licht und Schatten und der Farben gerundet erfcheinen Stellungen leicht und Bewegungen ungezwungen, welche der Plaftiker in feinem Material für fchwer darftellbar und an die Grenze der Natürlichkeit ftreifend erachtet. Michelangelo felbft hat ohne es zu wollen für die Wahrheit diefes Satzes Zeugnifs abgelegt. Die weitaus gröfsere Zahl feiner römifchen Sculpturen blieb unvollendet. »Deckte er eine Figur auf und erkannte er an ihr den mindeften Fehler, fo liefs er fie ftehen«, berichtet Vafari. Fehler im Korn des Marmors hinderten felten die Ausführung des Werkes, wohl aber vergafs der Meifter häufig die Sprödigkeit des plaftifchen Stoffes, der fich nicht dem gewaltigen Formenfinne fo leicht anfchmiegt, wie das Material des Zeichners und Malers. Michelangelo hätte dem Marmor nicht fo viel zugetraut, wäre ihm eine ftetige Arbeit in dem plaftifchen Stoffe vergönnt gewefen. Dafs ihm die zwingende Natur deffelben in der römifchen Zeit fremd wurde, mufs auf die lange Unterbrechung der Marmorarbeiten und auf fein Einleben in die ungleich freiere, umfaffendere maleriſche Darftellung gefchrieben werden. Die Decke der Sixtinifchen Kapelle wurde feine Lehrzeit. In den fitzenden Figuren der Propheten und Sibyllen, vor allem aber in den architektonifchen Geftalten, welche in den mannigfachften Lagen und Stellungen fich ergehen, gewann fein eigenthümlicher Formenfinn zuerft volles Leben. Und auch die andere Eigenthümlichkeit feiner römifchen Sculpturen, ihr Dämmerleben, fo dafs einzelne Glieder des Körpers gleichfam fich felbft überlaffen bleiben und nur leife vom Willen berührt werden, und dann wieder der vertiefte Ausdruck der einzelnen Geftalten, ihr fprechender Charakter, laffen fich an der Decke der Sixtina nachweifen. Hier fchuf er diefes alles mit leichter Hand, mit immer bereiten Mitteln, hier merkt man nichts von einem der Natur aufgedrückten Zwange und einer dem Stoffe angethanen Gewalt. Mufs man nicht annehmen, dafs hier der ganze Geftaltenkreis, wie er foeben gefchildert wurde, zuerft Fleifch und Blut gewann? Die Körper find bei Michelangelo meiftens das Gefäfs für eine unendlich ftarke Empfindung, welche die Seelen feiner Geftalten durchzittert. Darin erfcheinen fie der Antike, aus deren Werken ftets ein volles, naiv frifches Leben fpricht, am meiften entgegengefetzt. Auch da mufs man wieder fragen: Ift nicht diefes unbändige Durchbrechen der Empfindung, diefe Uebermacht des Ausdrucks aus der längeren maleriſchen Angewöhnung hervorgegangen? Allerdings gilt Michelangelo vorzugsweife als Bildhauer; er felbft hat fich ftets als »scultore« bezeichnet und damit, fo mufs

man annehmen, die Natur ſeiner Kunſt unverrückbar beſtimmt. Dabei ſoll es auch fortan bleiben; nur muſs man im Auge behalten, daſs die überlieferten Grenzen der Plaſtik für Michelangelo nicht beſtanden. Wie ſeine Geſtalten titanenhaft zwiſchen den Göttern der Antike und den Menſchen der Frührenaiſſance in der Mitte ſchweben, ſo bilden ſie auch in formeller Beziehung ein Zwiſchenreich. Dem plaſtiſchen Kerne werden zur ſchärferen Betonung des Charakters maleriſche Züge aufgeprägt, die gemalten Geſtalten in plaſtiſch wirkſame Körperformen gekleidet. Und dieſem Zwiſchenreiche gehören auch die Figuren an, mit welchen nach Condivi das Denkmal Julius' II. geſchmückt werden ſollte.

* * *

Die Freude an dem Gewinn einer ſicheren Datirung des Entwurfes, welchen Condivi mittheilt, kann leider nicht rein genoſſen werden. Steht es feſt, daſs derſelbe die Geſtalt des Denkmales, wie ſie erſt in den Jahren 1512—1513 Michelangelo vorſchwebte, wiedergibt, ſo bleiben wir über die urſprüngliche Form deſſelben vollſtändig im Dunkeln. Es iſt nicht wunderbar, daſs ſelbſt den älteſten Biographen des Meiſters der früheſte, aus dem Jahre 1505 ſtammende Plan des Denkmales verborgen blieb, da ſie zu einer Zeit ihre Nachrichten ſammelten, als das Monument bereits eine ganze Reihe von Wandlungen durchgemacht hatte. Immerhin iſt unſere Unkenntniſs dieſes Planes ein beklagenswerther Verluſt. Was wir über die Geſchichte des Denkmales bis zum Jahre 1513 wiſſen, iſt Folgendes.

Sobald der Papſt mit dem Künſtler über das Werk, ſeine Koſten, Gröſse und Aufſtellung ſich verſtändigt hatte, was im Frühlinge 1505 geſchah, gab er ihm tauſend Ducaten, um Marmor zu kaufen, und ſandte ihn nach Carrara. Zwei in Carrara mit Barkenführern und Steinmetzen abgeſchloſſene Contracte belehren uns über ſeine Thätigkeit in den Marmorbrüchen. Am 12. November 1505 übernehmen zwei Barkenführer die Fracht von vierunddreiſsig Laſten Marmor, (die Laſt, carrata, zu fünfundzwanzig Centner) nach Rom. Unter den Marmorblöcken werden zwei, natürlich nur grob angelegte Figuren, beſonders erwähnt. Ihr Gewicht, zuſammen dreihundertfünfundſiebzig Centner, läſst ſchlieſsen, daſs Michelangelo Koloſſalſtatuen im Sinne hatte. Wenige Wochen ſpäter (10. Dezember) geht er mit zwei Steinmetzmeiſtern einen Vertrag ein, kraft deſſen ſich dieſelben zur Lieferung weiterer ſechzig Laſten Marmor verpflichten. Das Gewicht der gröſseren Blöcke wird genau angegeben: zwei Blöcke zu zweihundert Centnern, zwei zu hundertfünfundzwanzig, die übrigen zu fünfzig Centnern. Die Hälfte der Steine ſoll im nächſten Mai, die andere im September in Rom bereit liegen. Im Ganzen dachte alſo Michelangelo an zweitauſend Centner Marmor für das Denkmal zu verwenden. Den weiteren Fortgang mag Michelangelo ſelbſt erzählen: »Nachdem ich die Fracht für die Marmorblöcke bezahlt hatte und die für das Werk empfangenen Gelder nicht ausreichten, ſtattete ich das Haus, das ich auf dem Petersplatze beſaſs, aus meinem Gelde mit Betten und Geräthen aus, in der Hoffnung auf das Grabdenkmal, und lieſs Gehilfen aus Florenz kommen, um die Arbeit zu beginnen. In dieſer Zeit änderte Papſt Julius ſeinen

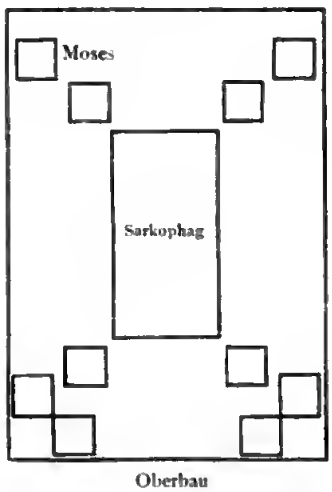
Entſchluſs und wollte nichts mehr vom Grabmale wiſſen. Ich verlieſs Rom. Was ich in meinem Hauſe hatte, verdarb, und die Marmorblöcke, die ich zugeführt hatte, blieben bis zur Krönung Leo's X. auf dem Petersplatze liegen. Alſo hatte ich da und dort groſsen Schaden. Unter anderem erwähne ich, daſs mir zwei Blöcke, einer viereinhalb Ellen groſs, von der Ripa durch Agoſtino Chigi entwendet wurden, die mehr als 50 Ducaten koſteten.«

Aus dieſer Schilderung erhellt, daſs bis zur Flucht Michelangelo's aus Rom (April 1506) nur das Marmormaterial für das Werk bereitgeſtellt wurde, die künſtleriſche Arbeit noch nicht begonnen hatte, die Meinung daher, als rührten einzelne zum Juliusdenkmal gehörige Statuen (die Sklaven im Louvre) bereits aus den Jahren 1505—1506 her, auf einem Irrthum beruht. Längere Zeit verſchwindet nun das Werk aus den Augen, Michelangelo ſelbſt ſcheint an die Fortſetzung der Arbeit nicht mehr geglaubt zu haben. Denn es geſchah wohl mit ſeinem Vorwiſſen, daſs der Gonfaloniere von Florenz in den Jahren 1507 und 1508 wiederholt mit dem Marcheſe Alberigo Malaſpina verhandelte, ein in Carrara gebrochener Rieſenblock möge unangetaſtet bleiben, bis Michelangelo käme, welcher aus demſelben eine Statue auf dem Platze vor der Signoria, wahrſcheinlich das Gegenbild zum David, hauen ſollte. Der Plan ſcheiterte an dem Veto des Papſtes; nicht einmal einen Urlaub von 25 Tagen bewilligte er dem Künſtler zu einer Reiſe nach Carrara und zur Beſichtigung des Marmorblockes, ſo ſehr lag ihm die unterdeſſen begonnene Arbeit in der Sixtina am Herzen. Erſt im Anfange des Jahres 1511 — es war die bekannte Pauſe in der Malerei der Decke eingetreten — tauchte wieder eine leiſe Hoffnung für die Wiederaufnahme des Denkmales auf, um aber alsbald zu verſchwinden. »Ich habe nach dem Steinmetzen Bernardino da Settignano geſendet (meldete er ſeinem Vater), weil mir verſprochen wurde, daſs binnen Kurzem der Vergleich ſtattfinde und ich die Arbeit beginnen werde. Ich habe aber geſehen, daſs die Sache wieder auf die lange Bank gezogen wird.« In der That kam das Werk erſt nach der Vollendung der Frescomalerei in der Sixtina in beſſeren Fluſs. »Ich warte,« ſchrieb er im October 1512 ſeinem Vater, »daſs mir der Papſt ſagt, was ich arbeiten ſoll.« Bald darauf erblicken wir ihn in voller Thätigkeit, nicht einfach das Grabmal nach altem Plane fortzuſetzen, ſondern neue Entwürfe dafür zu zeichnen. Denn der Bau der Peterskirche hatte den zuerſt angenommenen Standort des Denkmales völlig in Frage geſtellt. Nach Condivi's Angabe war die hinter der alten Baſilika von Roſſelino gebaute halbkreisförmige Tribuna beſtimmt, Michelangelo's Werk aufzunehmen. Nun wurde zwar von Bramante auf den Fundamenten der Tribuna — und viel weiter war Roſſelino's Bau nicht gekommen — die Hauptcapelle errichtet, aber nur als proviſoriſcher Chor, alſo unbrauchbar für Michelangelo's Zwecke. Die Ungewiſsheit, wo ſchlieſslich das Denkmal werde aufgeſtellt werden, war wohl auch Urſache, daſs Michelangelo bei ſeinen neuen Entwürfen die verſchiedenen Möglichkeiten bedachte und das Denkmal bald als einen Freibau, bald als einen Frontbau, mit dem Rücken an eine Mauer angelehnt, auffaſste. Den Entwurf des Freibaues theilt Condivi mit.

Eine Grabkapelle, in welcher in einem groſsen Sarkophage der Papſt beigeſetzt werden ſollte, wurde von einem Marmorbaue umſchloſſen, deſſen Kopf-

ſeiten zwölf, deſſen Langſeiten achtzehn Ellen maſsen. Jede Seite wurde durch Niſchen und durch hermenartige Pfeiler gegliedert; in den Niſchen und vor den Pfeilern ſtanden Statuen. Die erſteren beſchreibt Condivi nicht näher, doch kann man aus Vaſari ergänzend hinzufügen, daſs hier Victorien, die beſiegten Provinzen zu ihren Füſsen, Platz fanden, den Pfeilern (termini) aber traten Gefangene, welche nach Condivi die freien Kunſte bedeuteten, vor. Ein reiches Geſims krönte den Unterbau, über welchem ſich noch ein zweites Stockwerk, mit vier groſsen Statuen geſchmückt, erhob. Der Sarg, von zwei Engeln getragen, ſchloſs zuoberſt das Denkmal ab. »An dem ganzen Werke,« ſo endigt Condivi ſeine Beſchreibung, »gab es über vierzig Statuen, ohne die Hiſtorien im Relief aus Bronze gearbeitet.«

Die gleiche Summe von Statuen ſchmückte das Denkmal auch nach dem anderen Entwurfe, welcher nur drei Fronten dem Auge darbot. An jeder



Fronte waren auf hohem Sockel zwei Tabernakel (Niſchen mit Seitenpilaſtern und Oberbau) angebracht, in jedem Tabernakel zwei Statuen, etwas über Lebensgröſse, zu ſchauen. Auch den zwölf Pfeilern, welche zwiſchen den Tabernakeln ſtanden, traten Statuen von gleicher Gröſse vor, ſo daſs an dem Unterbau allein vierundzwanzig Statuen gezählt wurden. Daruber erhob ſich der Sarkophag mit der Statue des Papſtes, von vier Figuren umgeben, alle fünf Geſtalten in doppelter Lebensgröſse; auſserdem waren noch auf derſelben oberen Fläche ſechs ſitzende Coloſſalſtatuen vorhanden. Da aber, wo das Grabmal an die Wand ſtieſs, entwarf Michelangelo eine Kapelle mit fünf Statuen, welche, weil ſie am weiteſten vom Auge entfernt waren, alle anderen noch an Gröſse überragten. Auch Reliefs, ſei es in Marmor, ſei es in Erz, in den Feldern zwiſchen den Tabernakeln, ſollten das Werk zieren, wie das alles auf dem kleinen von Michelangelo gearbeiteten Holzmodelle zu ſehen war.

Während Michelangelo an dieſen neuen Entwürfen arbeitete, ſtarb Julius II.

Doch hatte derſelbe in ſeinem letzten Willen gute Vorſorge getroffen und den Vollſtreckern ſeines Teſtamentes, dem Cardinal Leonardo Grosso della Rovere (einem Schweſterſohne Sixtus' IV.) und dem Protonotar Lorenzo Pucci, die Fortführung des Werkes aufgetragen. Mit dieſen beiden Männern ſchloſs Michelangelo am 6. Mai 1513 einen überaus genau gefaſsten Vertrag ab, deſſen Wortlaut ſich glücklicher Weiſe erhalten hat. Der Künſtler verpflichtete ſich darnach, ſo lange er an dem Denkmale thätig ſei, keine andere gröſsere Arbeit zu übernehmen, das Werk ſelbſt binnen ſieben Jahren zu vollenden. Als Preis wurden ihm 16500 Ducaten zugeſagt, von welchen aber 3500 Ducaten, die er bereits empfangen hatte, abgezogen werden ſollten. Der Papſt hatte 10000 Ducaten für das Denkmal hinterlaſſen, von dieſer Summe waren alſo noch 7000 Ducaten übrig, für den Reſt wollte der Erbe des Papſtes, der Cardinal della Rovere, aufkommen. Dem Vertrage wurde der zweite oben beſchriebene Entwurf zu Grunde gelegt, nach welchem das Denkmal drei Fronten beſitzt und mit der vierten Seite ſich an die Wand anlehnt. So gewann das Werk jetzt eine Gröſse und einen Umfang, welcher weit über die urſprüngliche Abſicht hinausging. Michelangelo ſelbſt verſichert, daſs der »im Anfange des Pontificates Leo's X.« angenommene Entwurf das Denkmal gröſser zeige, als die — uns unbekannte — »Zeichnung, die er anfangs davon gemacht«; daſſelbe beſtätigen auch die viel höheren Koſten. Sie waren von 10000 Dukaten auf 16500 geſtiegen und hätten nach Recht und Billigkeit ſogar eine noch ſtärkere Summe erreichen müſſen. »Ich wollte nicht,« klagte ſpäter Michelangelo, »daſs die empfangenen 3000 Dukaten mit auf die Rechnung geſetzt würden, weil mir viel mehr gebührte; aber der Cardinal ſagte mir, ich wäre ein Betrüger.« Der Wortlaut des Vertrages enthüllt uns, daſs er nachgeben muſste.

Mit Feuereifer begann Michelangelo nun das Denkmal. Der ſonſt ſo fleiſsig unterhaltene Briefwechſel ſtockt. Seine Zeit und ſeine Kraft gehören ganz und gar dem endlich in Fluſs gebrachten Werke. Er verdingte alsbald (13. Juli) die Steinmetzarbeit an der einen 30 Palmen breiten, 17 Palmen hohen Fronte an den Meiſter Antonio del Ponte a Sieve und zeichnete und modellirte ſelbſt zahlreiche Skizzen. Ein kleines Wachsmodell im Kenſingtonmuſeum, einen Gefangenen vorſtellend, mehrere Handzeichnungen in Florenz (u. a. ein Siegesengel in der Casa Buonarroti), in Paris (Louvre Br. 44), in Oxford (Br. 69) u. a. haben ſich als Proben ſeiner vorbereitenden Thätigkeit erhalten. Das wichtigſte Blatt iſt unſtreitig das in Oxford bewahrte, welches eine Reihe von Skizzen, faſt alle zum Juliusdenkmale gehörig, enthält. In gröſserem Maſsſtabe zeichnete er rechts oben die Halbfigur eines nackten Jünglings in Röthel. Der Kopf iſt abgewendet, der rechte Arm gebogen, ſo daſs die Hand der Bruſt ſich vorlegt und nach aufsen hinweiſt; die Linke hängt herab und hält in der geballten Hand einen länglichen, undeutlich gelaſſenen Gegenſtand. Michelangelo hat hier ein Modellſtudium für eine der ſitzenden Figuren am Oberbaue des Denkmales begonnen. Das Blatt enthält dann noch aufser einer nach der Natur in Röthel gezeichneten Hand unten ſechs kleine mit der Feder gezeichnete Entwürfe zu den Figuren, welche am Unterbaue den Pfeilern vortraten und unter dem Namen Sklaven oder Gefangene bekannt ſind. Bei aller Kleinheit und Flüchtigkeit geben ſie den

Gedanken des Künſtlers in durchſichtiger Klarheit wieder und drücken die Pein der Feſſelung, die Leidenſchaft und Ohnmacht des Widerſtandes treffend aus. Die meiſten dieſer Figuren haben die Füſse gekreuzt und zeigen ſich dadurch ſchon der freien Bewegung beraubt; die Arme ſind bald an die Rückenpfeiler angekettet, bald um den Kopf gelegt oder über der Bruſt verſchränkt, die Köpfe wie im Uebermafs des Schmerzes herabgeſunken oder wie im verzweifelten Ankampfen gegen die Gefangenſchaft krampfhaft zur Seite gewendet. Ungezwungen leiten dieſe kleinen Wunderwerke feſter, charakteriſtiſcher Zeichnung zu den beiden Marmorgeſtalten, welche, für das Juliusdenkmal beſtimmt, bei der ſpäteren Reduction deſſelben ausgeſchieden wurden und gegenwärtig im Michelangeloſaale im Louvre prangen. Nach Frankreich brachte ſie Roberto Strozzi, welchem ſie der Künſtler als Dank für die in ſeinem Hauſe genoſſene Pflege 1544 geſchenkt hatte. Die zweite Figur (von links nach rechts gezählt) auf dem Oxforder Blatte erweiſt ſich als der in allem Weſentlichen genaue Entwurf zum gefeſſelten Sklaven im Louvre, welcher mit dem ſterbenden Sklaven daſelbſt zuſammen ein glorreiches Beiſpiel von Michelangelo's ſpäterer Kunſtweiſe bietet.

Hat es das Schickſal ſchlimm mit uns gemeint, dafs es nur ſo wenige Theile des Denkmales ausreifen liefs, ſo hat es der Zufall doch ſo weit günſtig gefügt, dafs die wenigen erhaltenen Reſte unter ſich ſo ſehr verſchieden ſind und des Meiſters reiche Phantaſie in dem mannigfachſten Lichte offenbaren. Wie entgegengeſetzt erſcheinen nicht in Ausdruck, Haltung und Bewegung ſchon die beiden Louvreſklaven! Das Bild des ſchmerzhaften Todes enthüllt die eine Geſtalt, ein gewaltiges, aber fruchtloſes Ringen nach Leben und Freiheit ſchildert die andere Figur. Mit einem leichten quer über die Bruſt geſpannten Tuche dachte ſich der Künſtler den ſterbenden Gefangenen an einen Pfeiler gebunden. Weiterer Feſſeln bedarf es nicht. Denn die Lebenskraft, welche ehedem ſo voll und mächtig den Jüngling durchſtrömte, iſt im Verlöſchen, ſein Wille gebrochen. Der eine Arm, hoch erhoben und um den Kopf herumgelegt, ſtützt den letzteren, der andere Arm iſt gegen die Bruſt gepreſst, als ſollte der Schmerz hier zurückgedrängt werden. Die Augen erſcheinen geſchloſſen, um die Lippen ſpielt ein leiſes Zucken, die Muskeln des Oberkörpers heben ſich zum letzten Athemzuge, die Beine aber beginnen ſchon zu erſchlaffen. Ueberaus erſchütternd wirkt der Gegenſatz des ſchönen kraftvoll gebauten Körpers und der ſchmerzlichen Hilfloſigkeit, zu welcher der gewaltſam nahende Tod ihn verdammt hat. Welche Abſichten Michelangelo mit dem häſslichen Affen zur Seite des ſterbenden Sklaven verband, darüber läſst ſich nicht einmal eine Vermuthung aufſtellen.

Auf einem ähnlichen Contraſte vielvermögender Kraft und thatſächlicher Gebundenheit beruht auch die Wirkung der zweiten Louvreſtatue. Der Sklave hat den rechten Fuſs auf einen erhöhten Sockel aufgeſtemmt, den Leib eingezogen, Hals und Kopf emporgereckt, um die Bande, mit welchen ſeine Arme auf dem Rücken gefeſſelt ſind, zu ſprengen. So groſs die Gewalt auch iſt, die er anwendet und ſo leidenſchaftlich die Anſtrengung, ſo wenig Erfolg wird ſie haben. Das ſpricht das Geſicht aus, in deſſen Zügen ſich ſtumme Verzweiflung wiederſpiegelt. „Una cosa divina" rühmt Vaſari die Statuen der beiden Ge-

fangenen. Ihr frühes Verfchwinden aus Rom, ihre lange Verborgenheit in franzöfifchen Schlöffern war die Urfache, dafs die Kenntnifs derfelben nicht in die weiteften Kreife drang. Dennoch wiffen wir von keiner Schöpfung des Meifters, welche die moderne Künftlerphantafie fo mächtig ergriffen hätte und von Bildhauern insbefondere fo begeiftert geprieſen wurde, wie die Louvrefklaven. Aber auch abgefehen von diefer bis in unfere Tage reichenden, ja gerade in unferen Tagen wieder mächtig wirkfamen Muftergeltung müffen der fterbende und der gefeffelte Sklave den Meifterwerken Michelangelo's angereiht werden.

Die beiden Sklaven. Marmorfiguren im Louvre.

Sie tragen bereits alle Merkmale feines fpäteren Stiles: die ftarken Hebungen und Senkungen der Muskeln, die ftrenge Unterordnung des ganzen Leibes unter einen einzigen Affect, fo dafs jenem beinahe Gewalt angethan wird, um den letzteren zu kraftigftem Ausdrucke zu bringen. Die Form der Darftellung drängt fich aber hier nicht aufserlich dem Inhalte auf. Die fchwere Pein, welche beide Sklaven erdulden, die Furchtbarkeit ihrer Lage rufen nach einem Widerhall in der gefteigerten Heftigkeit der Bewegung und in der erhöhten Spannung der Körperkraft. Auch der unmittelbare Anfchlufs an die Architektur geftattet den Gebrauch ftärkerer Accente in der Formenfprache. Um fich in der Umgebung

der verticalen und horizontalen Baulinien zu behaupten, müſſen die mit der Architektur verbundenen Statuen, die Pfeilerbilder, ſei es durch den Schwung der Umriſſe, ſei es durch die Mächtigkeit der Formen, ſich über das gewöhnliche Maafs erheben. Die Seelenſtimmung und die decorative Bedeutung der beiden Louvreſklaven laſſen den Stil Michelangelo's als durchaus berechtigt, ja als

Moſes.
Vom Grabmal Julius' II. S. Pietro in Vincoli in Rom.

verhältniſsmäſsig naturwahr erſcheinen. So unbedingt kann dieſes Urtheil über keine andere der ſpäteren plaſtiſchen Schöpfungen des Meiſters gefällt werden.

Aufser den beiden Statuen im Louvre haben ſich noch mehrere Fragmente von dem Schmuck des Unterbaues erhalten; ſo vier nur aus dem roheſten gehauene Figuren, in einer Grotte im Garten Boboli in Florenz bewahrt, Darſtellungen gleichfalls von Sklaven oder Gefangenen, die ſich beugen und krümmen, deren Beſchaffenheit aber eine eingehende künſtleriſche Würdigung ausſchlieſst. Aus dem Umſtande, dafs ſie in Florenz geblieben ſind, ſchlieſsen wir, dafs ſie

auch dort begonnen wurden, daher in ihrer Entſtehung etwas ſpäter fallen, als die Louvreſklaven, doch nicht etwa ganze Jahrzehnte, ſondern nur einige wenige Jahre. Das gleiche gilt von dem »Sieger« im florentiner Nationalmuſeum. Vaſari erzählt von Victorien, mit den beſiegten Provinzen zu ihren Füſsen; in dem Vertrag von 1513 iſt die Rede von zwei Figuren in jedem Tabernakel des Unterbaues. Kein Zweifel, daſs wir in dem »Sieger« eine Victoria, ein Niſchenbild beſitzen. Freilich, die Victoria tritt hier nicht nach vollendetem Siege mild verſöhnend auf; ſie hat ihre Frauennatur aufgegeben und ſich in einen harten Triumphator verwandelt, der für den unterworfenen Feind nur Verachtung empfindet. Dieſe Auffaſſung des Sieges, wie ſie den Thaten Julius' II. genauer entſpräche, ſtimmte auch beſſer zu Michelangelo's künſtleriſcher Natur.

Die Statue im alten Bargello ſchildert die erbarmenloſe Knechtung eines unterlegenen Gegners. Der Sieger hat ſein Knie auf den Nacken des hilflos zuſammengekauerten Feindes geſetzt und blickt trotzig und herausfordernd in die Welt hinaus. Während des Kampfes glitt ihm der Mantel von der Schulter herab; erſt jetzt, nachdem der Sieg vollendet iſt, ſucht er ihn wieder emporzuziehen. Die Bewegung des Armes, der quer über die Bruſt gelegt iſt und dann nach oben gewendet, um mit der Hand den Mantelzipfel zu faſſen, mag vielleicht etwas gezwungen erſcheinen. Sie giebt aber das Augenblickliche und Unbewuſste der Handlung vortrefflich wieder. Im ſtolzen Genuſs des Triumphes greift der Held nur mechaniſch nach dem fallenden Kleide und denkt nicht erſt darüber nach, ob er das Geſchäft nicht bequemer vollführen könnte. Dieſer Gegenſatz zwiſchen Stimmung und Thätigkeit, ſo groſs und doch ganz natürlich motivirt, würde noch viel wirkungsvoller ſich geſtalten, wenn wir das Marmorwerk vollendet beſäſsen, und wenn nicht die Maaſsverhältniſſe des Blockes die Freiheit der Umriſſe eingeengt hätten.

Sechs Gruppen von Siegern und Beſiegten ſtanden nach dem Entwurfe in den Niſchen oder Tabernakeln des Unterbaues. Wir muthmaſsen, daſs ſie ähnliche Scenen ſchilderten, wie der »Sieger« im Nationalmuſeum, und daſs ein Wachsmodell im Kenſingtonmuſeum und eine Marmorſtatue in der Eremitage in St. Petersburg wahrſcheinlich zu ſolchen Gruppen gehörten. Das kleine Modell in London führt zwar den Namen Hercules und Cacus, doch zeigt die Compoſition — ein nackter Heros, der auf einen zu ſeinen Füſsen knieenden Gegner losſchlägt — verwandte Züge mit der florentiner Gruppe, ſo daſs man wohl auf eine gleichartige Beſtimmung beider Werke ſchlieſsen darf. Die Petersburger Statue aber, unter dem Namen Karyatide bekannt, die einen nackten kauernden Mann darſtellt, wird am natürlichſten erklärt, wenn man ſich dieſelbe als den unterjochten und geſchlagenen Gegner denkt, über welchen ſich die Geſtalt des Siegers dräuend erheben ſollte. Michelangelo hat die untere Geſtalt, weil ihn die Schwierigkeiten in der plaſtiſchen Wiedergabe der verkürzten Stellung locken mochten, für ſich nach dem kleinen Modell als ſelbſtändige Figur ausgearbeitet oder ausarbeiten laſſen.

* * *

Den Oberbau des Denkmales ſchmückten gleichfalls, nach dem Modelle von 1513, ſechs Statuen, in doppelter Lebensgröſse ſitzend dargeſtellt. Von dieſen Statuen hat ſich nur eine einzige, der weltberühmte Moſes erhalten. Entworfen und in Marmor begonnen wurde er gewiſs ſchon in den Jahren 1513—1516, als Michelangelo's Phantaſie noch ganz von den Prophetengeſtalten der Sixtiniſchen Kapelle erfüllt war. Dieſelbe urwüchſige Mächtigkeit der Formen, die gleiche Concentration nach innen, die gleiche nur mühſelig vor dem Ueberfluthen bewahrte gewaltige Empfindung, welche an den Deckenbildern bewundert werden, treten uns auch im Moſes entgegen. Und wenn hier einzelne an einem plaſtiſchen Werke befremdende Züge bemerkbar werden, ſo finden dieſe ihre Erklärung eben in dem Umſtande, daſs der Künſtler von der jahrelangen Uebung der Malerei herkam und zuweilen im Schaffenseifer vergaſs, daſs er nicht mehr den gefügigen Stoff des Malers vor ſich habe.

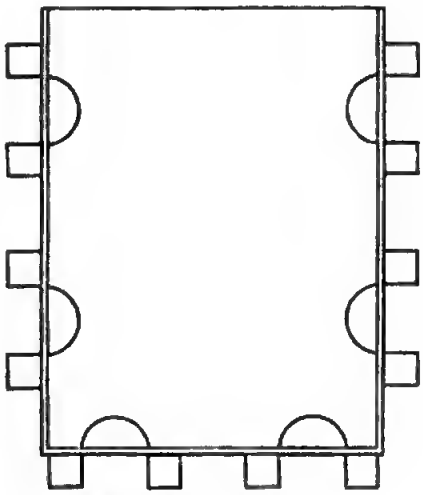
Der alte Erzvater iſt wahrlich zu beneiden, daſs ſeine Geſtalt durch Michelangelo's Hand verewigt wurde. Das iſt Vaſari's Herzensmeinung, welcher zugleich verſichert, daſs kein neueres Werk die Schönheit des Moſes erreiche, kein antikes ihm gleichkomme. Von gleicher Begeiſterung für die »opera maravigliosa« erfüllt zeigt ſich Condivi. Beide Männer kannten zwar die Statue nur in der ſchlechten Aufſtellung, die ihr auch heutzutage beinahe alle Wirkung nimmt; ſie lebten aber noch unter dem Banne der gewaltigen Perſönlichkeit des Künſtlers und wuſsten mehr und genaueres von ſeinen Abſichten. Für uns Spätgeborene wäre es doppelt wünſchenswerth, könnten wir das Werk auf ſeinen urſprünglichen Platz und in die rechte Umgebung zurückzaubern. Von hohem Standorte ſollte Moſes auf den Beſchauer herabblicken; mehrere andere Geſtalten von gleicher Gröſse und verwandtem Charakter, alle auf Würfeln ſitzend, traten ihm zur Seite, wodurch gewiſs wirkſame Contraſte hervorgerufen, weſentliche Züge in der Auffaſſung der Einzelgeſtalt bedingt wurden. Die Statue des Moſes endlich war ſo geſtellt, daſs ſich ihre rechte Seite dem Blicke des Betrachtenden faſt gänzlich entzog, das Auge des letzteren vorzugsweiſe durch die linke Seite gefeſſelt wurde. Mit groſser Wahrſcheinlichkeit darf man behaupten, daſs der Moſesſtatue nach dem Plane Michelangelo's die Stellung auf der linken Seitenfronte des Denkmals zunächſt der Mauer zugewieſen war. Nur ſo erklärt ſich die ſteile gerade Linie an der rechten Seite (vom Beſchauer links) der Statue, ſowie der dicht an den Leib gedrängte Arm und das hier flüchtiger behandelte Gewand. Wer an die linke Fronte des Denkmales herantrat, den traf ſofort der Blick des »capitano degli Ebrei«, denn das Haupt deſſelben iſt ſeitwärts gewendet, dem von vorn ſich Nähernden entgegen gerichtet. Und nicht der Blick allein; was doch für die Wirkung des Werkes ſo weſentlich iſt, auch die ganze Geſtalt baut ſich vor den Augen des letzteren natürlich und organiſch auf. Das linke Bein iſt zurückgebogen, ſo daſs man den gewaltigen Mantelwulſt, der über den Schoofs herabfällt, und dahinter noch die Spitze des nackten rechten Kniees gewahrt. Den gleichen Linienreichthum, ohne daſs die Deutlichkeit darunter leidet, offenbart auch die von der richtigen Seite genommene Anſicht des Oberkörpers. Der linke nackte Arm ſchneidet die ſonſt zu gewaltige Maſſe der Bruſt; vom rechten Arm, der ſich auf die Geſetzestafeln ſtutzt, wird noch

die in den Bart greifende Hand bemerkbar, der letztere ſelbſt, deſſen Haare nach Vaſari »ſo weich, wollig und fein gearbeitet ſind, daſs man ſchier meint, der Meiſsel ſei zum Pinſel geworden,« iſt theilweiſe von links nach rechts geſtrichen und erſcheint dadurch nicht ſo unglaublich mächtig, wie wenn man ſich der Statue gerade gegenüber ſtellt. Ueberhaupt all das Fremdartige und theilweiſe Uebertriebene, was ſo manchen Tadel laut werden liefs, verſchwindet, ſobald man die Statue in Gedanken ſo ſtellt, wie ſie Michelangelo urſprünglich geſtellt wiſſen wollte. Verkleinerte Gypsabgüſſe oder die häufigen reducirten Bronzecopien geſtatten mit aller Bequemlichkeit, dieſe Umſtellung zu erproben. Man merkt nichts mehr von der geringen Maſſe des Hinterkopfes; es ſchwindet das ſcheinbar Geſuchte in der Behandlung des rechten Kniees, das in der ſtarren Vorderanſicht von dem Mantel wie von einer Niſche eingefaſst ſich darſtellt, es verliert ſich das angeblich Gezierte und Gezwungene in der Zeichnung des Bartes, in der Action der Hände. Die groſse techniſche Kunſt, die Meiſterſchaft, die ſich in der Modellirung der einzelnen Formen und in der Hebung derſelben durch Contraſte ausſpricht, wurde ſtets bereitwillig anerkannt. Nun können wir ſie aber noch viel reicher genieſsen, da ſie nicht äuſserlich auseinanderfallen, ſondern von dem einheitlichen Charakter des geſchilderten Helden getragen werden. Ganz richtig haben Vaſari und Condivi in Michelangelo's Moſes den »terribilissimo principe«, den »capitano« erkannt. Durchglüht von Kraft und Eifer kämpft der Held nur mühſam die innere Erregung nieder. Das Spiel der beiden Hände ſpricht am deutlichſten die nur erzwungene Ruhe aus; die eine Hand drückt Moſes an den Leib, mit der anderen greift er wie unbewuſst in den mächtig wallenden Bart. Um ſo wirkſamer bricht dann der Strahl der Leidenſchaft aus dem Kopfe hervor. Stirn, Augen, Naſe in ihrer faſt übermächtigen Bildung drücken volle Energie aus und laſſen den Kopf als die Verkörperung des höchſtgeſteigerten mannhaften Affectes erſcheinen. Man denkt daher unwillkürlich an eine dramatiſche Scene und meint, Moſes ſei in dem Augenblicke dargeſtellt, wie er die Verehrung des goldenen Kalbes erblickt und im Zorn auffſpringen will. Dieſe Vermuthung trifft zwar ſchwerlich die wahre Abſicht des Künſtlers, da ja Moſes, wie die übrigen fünf ſitzenden Statuen des Oberbaues, vorwiegend decorativ wirken ſollte; ſie darf aber als ein glänzendes Zeugnifs für die Lebensfülle und das perſönliche Weſen der Moſesgeſtalt gelten.

* * *

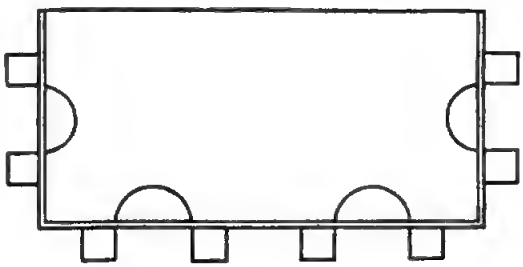
In den nächſten Jahren nach Abſchluſs des Vertrages iſt Michelangelo eifrig an der Arbeit. Das zeigen nicht allein die Statuen, welche noch in dieſer Zeit begonnen worden, das ſagen auch zahlreiche Stellen in den Familienbriefen. Michelangelo meldet (15. Juni 1515) ſeinem Bruder den Ankauf einer groſsen Maſſe Erz, um daraus gewiſſe Figuren zu gieſsen; ein anderesmal ſchreibt er, daſs er noch Marmorblöcke brauche und ſolche in Carrara beſtellt habe, oder er ſchildert (11. Aug. 1515) näher ſeine Thatigkeit: »Augenblicklich arbeite ich nicht (mit dem Meiſsel), ſondern bin vollauf beſchäftigt Modelle zu machen und das ganze Werk in Ordnung zu bringen, um es mit aller Gewalt in zwei bis drei

Jahren zu Ende zu führen, wie ich verſprochen habe.« Alles kündigt den guten Fortgang der Sache an. Um ſo mehr überraſcht die Kunde, daſs bereits im nächſten Jahre der bisher feſtgehaltene Plan umgeworfen und ein neuer Vertrag (8. Juli 1516), dem ein neues Modell zu Grunde liegt, abgeſchloſſen wurde. Die Verhandlungen, welche demſelben vorangingen, die Gründe, welche Michelangelo



Juliusdenkmal. Unterbau. 1513.

zur Aenderung des früheren Entwurfes bewogen, ſind uns leider nicht überliefert worden Doch errathen wir aus dem Wortlaute des Contractes, der uns noch vorliegt, daſs die Erben des Papſtes weſentlich von dem Wunſche geleitet wurden, Michelangelo die Arbeit zu erleichtern. — Sie verlängerten die Friſt der Voll-



Juliusdenkmal. Unterbau. 1516.

endung des Denkmales auf neun Jahre, vom Jahre 1513 an gerechnet, ſie über- 10
ließen ihm miethfrei ein Haus mit Hof und Garten in der Regione di Trevi, in welchem Michelangelo bereits viele Monate gearbeitet und die Marmorblöcke aufgeſtapelt hatte, und geſtatteten ihm, das Denkmal nach Belieben in Rom, Florenz, Piſa, Carrara oder wo ſonſt immer auszuführen, den alten Preis von 16500 Ducaten hielten ſie aber aufrecht. Wie ſtand es nun mit Michelangelo's Gegenleiſtung? Die ausführliche Beſchreibung des neuen Modells wurde dem

Vertrage einverleibt, fo dafs wir über fein Verhältnifs zum Entwurf vom Jahre 1513 eine klare Anfchauung gewinnen.

Nach dem neuen Plane rückte das Denkmal noch mehr an die Wand, als diefes früher der Fall war. Es lehnt fich nämlich daffelbe jetzt mit der Langfeite an die Mauer und läfst nur eine breite und zwei fchmale Fronten frei. An der Hauptfronte, welcher Michelangelo eine Breite von etwa elf florentiner Ellen zugedacht hatte, fprangen vier Würfel vor, als Sockel für eben fo viele Statuen. Hinter jedem Würfel erhob fich ein Pfeiler, der bis an das erfte Gefims reichte; je zwei Pfeiler fchloffen ein Tabernakel ein, in welchem abermals eine Statue Platz fand. An jeder Schmalfeite war aufserdem ein Tabernakel zwifchen zwei Pfeilern angeordnet, fo dafs der ganze Unterbau zwölf Statuen aufwies.. Das leere Feld zwifchen den beiden Tabernakeln der Hauptfronte war zur Aufnahme eines Broncereliefs — una storia di bronzo — beftimmt. Ein reich verziertes Gefimfe fchlofs den Unterbau ab und bildete den Uebergang zu dem oberen Stockwerke, wo ebenfalls in der Axe der unteren Pfeiler Würfel angebracht waren, welche Halbfäulen trugen. Zwifchen den Saulen fafsen überlebensgrofse Geftalten, zwei an der Hauptfront, je eine an den Schmalfeiten, den Raum aber über den Figuren bis zum krönendem Gefimfe füllten friesartige Bronzetafeln aus, drei an der vorderen, je eine an den Nebenfronten. Der Sarkophag mit dem Bildnifs des Papftes und noch zwei anderen Geftalten ruhte in einer Art Tribuna in der Mitte zwifchen den fitzenden Figuren über dem grofsen Bronzefelde des Oberbaues; eine Madonna endlich krönte das ganze Werk.

So lautet die Befchreibung des Denkmales in dem Vertrage vom Jahre 1516. Stellt man diefelbe dem drei Jahre früher angenommenen Entwurf vergleichend gegenüber, fo erftarkt die Ueberzeugung, dafs das Werk an Umfang und an Fülle des künftlerifchen Schmuckes nach dem neuen Plane eine wefentliche Einbufse erleiden mufste. Die Zahl der Bronzereliefs wurde zwar vermehrt; nach dem älteren Entwurfe follten nur drei grofse Relieftafeln — die Ausführung in Erz oder Marmor wurde unbeftimmt gelaffen — zwifchen den Tabernakeln den Unterbau zieren, nach dem jetzt feftgeftellten Plane kamen zu der grofsen unteren Bronzetafel noch weitere fünf Bronzefriefe im oberen Stockwerke hinzu. Dagegen wurde die Zahl der Statuen jetzt auf die Hälfte herabgefetzt. Nur zwölf Marmorfiguren — früher vierundzwanzig — umgaben den Unterbau, nur acht — früher fechzehn — Statuen erhoben fich auf der Plattform des Oberbaues. Das ift für das Urtheil entfcheidend. Wir gewinnen auf diefe Art einen guten Einblick in die innere Gefchichte des Werkes und erfahren, dafs die Abficht einer Reduction des Denkmales bereits im Jahre 1516 beftand, wir errathen nun auch die Motive, welche zu dem neuen Vertrage führten. Es follte Michelangelo nicht allein die Arbeit bequem gemacht, fondern er auch von den ihn niederdrückenden Verpflichtungen theilweife entlaftet werden. Im November 1515 hatte er noch feinem Bruder geklagt, dafs er zwei Jahre vollauf zu thun habe, um nur das bereits empfangene Honorar abzuarbeiten. Von diefer Sorge war er nun befreit. Daher hob fich auch fein Muth und wuchs die Luft an der Arbeit. Bereits im September fehen wir ihn in Carrara in voller Thätigkeit, an verfchiedenen Orten Marmor brechen zu laffen und mit Steinmetzen über die erfte

Herrichtung zahlreicher Statuen zu verhandeln. In zwei Monaten hofft er, die nöthigen Marmorblöcke beifammen zu haben, die er dann entweder an Ort und Stelle, oder in Pifa, oder in Rom bearbeiten wolle. »Die Sache werde gut gehen, ruft er dem Vater zu, habet keine Sorge und lebt in Frieden.« Selbft die fchwere Erkrankung des Vaters vermochte nicht, ihn der Arbeit abfpenftig zu machen. Vor dem Tode müfste er zwar den alten Lodovico fehen, und ginge er darüber felbft zu Grunde, fchreibt er (23. Nov.) feinem Bruder. Da aber die Gefahr nicht mehr dringend ift, fo begnügt er fich, den Bruder zu mahnen, dafs er es nicht an Heilmitteln und Tröftungen der Seele, den Sacramenten der Kirche, nicht an Stärkungen des Leibes für den alten Mann fehlen laffe. »Habe ich mich ja doch zeitlebens nur darum abgeplagt, um ihn bis zu feinem Tode zu unterftützen.« Er blieb in Carrara bei feinem Werke. Aber nur drei Monate ungeftörter Mufse und ungehemmter Arbeitskraft waren Michelangelo vergönnt. Bereits im Dezember 1516 rief ihn Papft Leo zu einer anderen Aufgabe ab, welche, wenn fie in dem Umfange gelöft werden follte, wie fie im Feuer des erften Eifers geftellt wurde, den Künftler für viele Jahre band und zu jeder anderen gröfseren Arbeit die Zeit und die Kraft raubte.

Leo X. hätte kein Medici fein müffen, um nicht die grofsartige Verherrlichung feines Vorgängers durch die Kunft eiferfüchtig zu empfinden und den Wunfch zu hegen, dafs die vorhandenen Künftlerkräfte den Ruhm feiner eigenen Familie verbreiten möchten. Gerade jetzt war ein Umfchwung in feiner politifchen Stellung eingetreten, welcher ihn nothwendig in beiden Richtungen beftärkte. Nach dem Siege bei Marignano (Sept. 1515), durch welchen die Franzofen das Uebergewicht auf der apenninifchen Halbinfel wieder errangen, fand es Leo X. angemeffen, feine Verbindung mit dem Kaifer und mit Spanien zu löfen und die Freundfchaft der neuen Weltmacht zu fuchen. Er machte fich perfönlich auf den Weg, den jungen König von Frankreich zu begrüfsen. Ueber Florenz, wo der Abglanz der Papftwürde und fein pomphaftes Auftreten das Anfehen feiner Familie nicht wenig hob, zog er nach Bologna und befprach hier (Dezember 1515) mit Franz I. die künftige Geftaltung Italiens. Sein Intereffe war vornehmlich auf den Erwerb eines Fürftenthums für feinen Bruder Giuliano gerichtet. Die Hoffnung auf den Königsthron von Neapel mufste freilich aufgegeben werden; der vorzeitige Tod Giuliano's de' Medici (17. März 1516) brachte alle politifchen Pläne einen Augenblick lang in grofse Verwirrung. Als Erbe der mediceifchen Machtgelüfte trat aber alsbald der Neffe des Papftes Lorenzo de' Medici ein, und zum theilweifen Erfatz für die entfchlüpfte Königskrone bot fich der Herzogshut von Urbino dar, welcher dem Francesco Maria della Rovere mit Gewalt vom Haupte gefchlagen wurde. Begreiflicherweife mochte Leo X. in den Tagen, in welchen er auf den Neffen Julius' II. mit geiftlichen und weltlichen Waffen, mit Bannftrahlen und Kanonen losging, fich nicht für das Ehrendenkmal des Oheims begeiftern. Dagegen mufste ihm jetzt der Dienft der Kunft zur Ehre des Hauses doppelt am Herzen liegen. Denn reiche Kunftpflege galt in den Augen der Renaiffance als Probirftein wahrhaft fürftlicher Gefinnung. Leo X. befchlofs durch die Errichtung einer Prachtfaffade an der Kirche San Lorenzo in Florenz feiner Familie ein würdiges Denkmal zu fetzen. San Lorenzo war die Pfarrkirche

und Grabkirche der Medici. Schon der Urahne Giovanni de' Bicci hatte namhafte Summen zum Bau derſelben beigetragen, der Grofsvater Cofimo durch ſeine Freigebigkeit das Patronat erworben. Die Kirche — ein Werk Brunelleſco's — war bis auf die Schaufeite längſt vollendet, jetzt ſollte auch dieſe ihr zugefügt werden. Wahrſcheinlich faſste Leo X. zuerſt den Gedanken des Faſſadenbaues, als er ſich im Winter 1515 auf dem Wege nach Bologna in Florenz aufhielt. Nach Vaſari's Bericht bewarben ſich viele Künſtler um das Werk und fertigten Zeichnungen für daſſelbe an. Er nennt Baccio d'Agnolo, Giuliano da San Gallo, Andrea und Jacopo Sanſovino und endlich Raffael, »den der Papſt nachmals in dieſer Angelegenheit mit nach Florenz nahm.« Für die letztere Behauptung mag Vaſari ſelbſt einſtehen. Sie klingt nicht glaubwürdig und ſcheint nur vorgebracht zu ſein, um die Bedeutung des Werkes in den Augen der Leſer zu erhöhen. Die Wahl des Papſtes traf Michelangelo. »Michelangelo, der mit grofser Liebe darangegangen war, das Grabmal Julius' II. zu machen, leiſtete allen möglichen Widerſtand.« Da aber der Papſt auf ſeinem Willen beſtand, ſo lieſs »Michelangelo weinend ab vom Grabmal.« So erzählt Condivi. Michelangelo ſelbſt hat ſich (in ſeinen Gedenkblättern, die er zur Auffriſchung des Gedächtniſſes eigenhändig niederſchrieb), über die Anfange ſeiner Thätigkeit an der Faſſade von San Lorenzo ganz knapp ausgelaſſen. »Am 5. Dezember des Jahres 1516 ging ich von Carrara, wo ich mich in meinen Angelegenheiten aufhielt, nach Rom zum Papſt Leo, welcher mich wegen der Faſſade von San Lorenzo berufen hatte. Nachdem ich mit ihm mündlich die Sache abgeſprochen, kehrte ich am 6. oder 7. Januar nach Carrara zurück. Und noch am ſelben Tage brachte mir ein gewiſſer Bentivoglio von Jacopo Salviati auf Rechnung des Papſtes eintauſend Ducaten.«

Die Uebernahme der Arbeit an der Faſſade von San Lorenzo drückte nicht allein das Grabdenkmal Julius' II, wieder in den Hintergrund; ſie hatte für Michelangelo noch die andere verhängniſsvolle Folge, daſs ſie ihn viele Jahre von Rom entfernte. Hier blieb von nun an Raffael als Alleinherrſcher zurück.

X.

Raffael's Teppichcartons.

So lange Raffael in den Dienſten Julius' II. ſtand, verlief ſein Leben in ſtiller, ſtetiger Arbeit. Wie hätte er auch, erfüllt von all den neuen Anſchauungen, und Aufgaben gegenüber geſtellt, die ſeine ganze Kraft in Anſpruch nahmen, ſelbſt in einer tiefen künſtleriſchen Wandlung begriffen, die Muſse gefunden, reiche perſönliche Beziehungen zu knüpfen und ſich in buntem Verkehr zu bewegen? Und wenn er auch die Zeit und die Luſt dazu gewonnen hätte: während der Regierung des gewaltigen Julius war der vaticaniſche Palaſt kein Mittelpunkt geiſtreicher, vornehmer Geſelligkeit. »E misero a pocha spese,« heifst es in den venezianiſchen Berichten von ihm. Die Koſten des papſtlichen Haushaltes durften fünfzehnhundert Dukaten im Monate nicht überſteigen. Wie ganz anders glänzend geſtaltet ſich das Leben am Hofe Leo's X. Die vornehmen Verwandten, die zierlichen Dichter, die heiteren Sänger und Muſiker, die ſprachkundigen Gelehrten, gewandte Lebemänner aller Art ſammelten ſich im Vatican; ſelbſt die Geſchäftsleute hielten es mit der Würde und dem Ernſte ihres Amtes verträglich, ſich in die fröhliche Geſellſchaft zu miſchen und an den mannigfachen Genüſſen des Hofes theilzunehmen. Auch Raffael wurde in dieſe Kreiſe gezogen und fühlte ſich bald wohl und heimiſch in dem Verkehr mit der lebensfrohen, geiſtvollen Umgebung des Papſtes. Wir beſitzen einen Brief von ihm, vom 1. Juli 1514 an ſeinen Oheim Simone Ciarla gerichtet, ein köſtliches Zeugnifs von ſeiner Selbſtzufriedenheit und dem reinen Glücke, welches er athmet. Die Verwandten in Urbino hatten eine Frau mit einer, wie ſie meinten, guten Mitgift für ihn ausgeſucht. Davon will aber Raffael nichts wiſſen. Er dankt vielmehr Gott dafür, dafs er bisher ledig geblieben. An guten Partien würde es ihm auch in Rom nicht fehlen. Ihm iſt hier ein Mädchen von gutem Ruf, ſtattlichem Vermögen angetragen worden, ja der Cardinal Bibbiena will ihm ſogar eine Verwandte zur Frau geben. Mit Seelenruhe erwartet er den Ausgang aller dieſer Verhandlungen. So wie er lebt, fühlt er ſich glücklich. Er erfreut ſich eines guten Einkommens; aufser dem feſten Jahresgehalte beſitzt er auch noch liegende Güter und ein Haus, die er auf 3000 Dukaten ſchätzt; groſse, gewinnreiche Arbeiten ſtehen in Ausſicht, die Gunſt des Papſtes bleibt ihm gewifs. Er hätte hinzufügen können: auch die Freundſchaft der angeſehenſten Männer am Hofe. In den Briefen

Bembo's, in den Schriften Caſtiglione's, in den Berichten fürſtlicher Abgeſandter wird Raffael oft erwähnt, und dann ſtets in Ausdrücken, die von hoher Achtung und herzlichem Wohlwollen zeugen. Glänzende Spuren dieſes regen Verkehres entdeckten wir in Raffael's Kunſt. Es wäre doch wunderbar geweſen, wenn Raffael's Freunde und Gönner nicht den Wunſch gehegt hätten, von ſeiner Hand verewigt zu werden, und ebenſo wunderbar, würde er nicht willig ſeinen Pinſel zur Erfullung des Wunſches geliehen haben. In jedem Zeitalter, in welchem ſtarke Perſönlichkeiten vorherrſchen oder die Geſellſchaft einen ariſtokratiſch-höfiſchen Zuſchnitt empfangt, tritt die Porträtmalerei in den Vordergrund. Auch die ältere Kunſt ſchuf zahlreiche Bildniſſe; gemeinhin wies ſie ihnen aber nur einen untergeordneten Platz in gröſseren Schilderungen an. Sie ſind Zuſchauer voll Theilnahme und Aufmerkſamkeit an den wichtigen Ereigniſſen, von welchen die Bibel und die Legenden erzählen, sie empfehlen ſich als Bittende der Gnade der Heiligen, oder (in der nordiſchen Kunſt) erſcheinen als würdige Glieder einer Zunft. Erſt in den Zeiten, in welchen das individuelle Selbſtgefuhl erſtarkte und perſönliche Ungebundenheit im Leben herrſchte, gewann auch das ſelbſtandige Einzelporträt erhöhte Geltung.

Die meiſten Portrats Raffael's ſtammen aus den erſten Jahren der Regierung Leo's X. Unter Julius II. war die Umgebung des Papſtes zu keinem fröhlichen Behagen gekommen; einen deſto weiteren Kreis von anziehenden Perſonen hatte Leo X. im Vatican verſammelt. Nur die Frauen fehlten am Hofe; ſie erſcheinen auch auffallend ſelten unter den Porträten Raffael's. Aus der römiſchen Periode beſitzen wir höchſtens zwei eigenhändig von ihm gemalte Frauenbildniſſe, und beide ſollen die Zuge ſeiner Geliebten wiedergeben. Nicht die Zuge des römiſchen Bäckermädchens, der Fornarina in der Via Sta. Dorotea, an deren Hauſe Raffael, wenn er ſich nach der Farneſina begab, voruber zu gehen pflegte und ſie ſo bewundern und lieben lernte, auch nicht des urbinatiſchen Töpfermädchens, welches Raffael zu Liebe nach Rom gewandert kam. Denn das Bäckermädchen und das Töpfermädchen leben nur im Fabelreiche. Die ſpäteren Geſchlechter werden ſtets die auf ſicheren Thatſachen beruhende Kunde von dem Leben groſser Manner durſtig finden und ſich bemühen die Lücken auszufüllen. Heroen ſprechen vornehmlich zur Phantaſie der Nachwelt, und ſo iſt es auch die Phantaſie, welche an ihrem Bilde unabläſſig weiter webt. Wir wollen nicht bloſs die äuſseren Thatſachen kennen, wir möchten gern auch die inneren Empfindungen belauſchen und die Herzensgeheimniſſe errathen. Gewiſs hatte der Maler, in deſſen Werken ſich die Grazie und Anmuth vollendet verkörpert und die weibliche Schönheit glänzende Triumphe feiert, auch Frauengunſt genoſſen und reiche Liebeserfahrungen geſammelt. Und ſo wurde allmählich eine Herzensgeſchichte aufgebaut, welche den Mangel des feſten Grundes durch die Fulle der Einzelheiten erſetzt. Vaſari ſpricht im Allgemeinen von dem heiſsen Blute, der unbändigen Liebesluſt des Meiſters und hebt hervor, daſs er von ſeiner Geliebten, der er bis zum Tode treu geblieben war, ein köſtliches Bild voll Leben gemalt habe. Ob wir dasſelbe noch beſitzen? Die zwei als Fornarina oder Raffael's Geliebte gemeinhin benannten Portrats, ſind keineswegs urkundlich beglaubigt, ſie ſtellen auch nicht dieſelbe Perſon dar. Bei dem einen Bilde ſchlieſsen wir aus der Stellung auf

intime Beziehungen zum Kunſtler, das andere ſchwebte ihm offenbar bei ſeinen ſchönſten Frauenſchöpfungen vor der Seele. Mufs man da nicht annehmen, dafs es auch in ſein Herz eingedrungen ſei?

Die ſogenannte Fornarina in der Barberinigalerie in Rom faſs Raffael bis unter den Buſen nackt, den Unterleib mit einem röthlichen Schleier leicht verhüllend, zum Modell. Ein goldner Reif umſpannt die Haare, ein turbanartig gebundenes, gelbgeſtreiftes Tuch bedeckt den Kopf. Mit der einen Hand zieht die Fornarina den Schleier zum Buſen empor, die andere fällt läſſig in den Schoofs. An dem um den linken Oberarm gebundenen Goldreif lieſt man die Inſchrift: RAPHAEL VRBINAS. Sie belehrt uns uber den Urſprung des Werkes und deutet die intimen Beziehungen der dargeſtellten Perſon zum Kunſtler an. Die Wirkung des Bildes iſt weſentlich auf den Contraſt des dunkelgrünen Gebüſches im Hintergrunde zu dem warmen Incarnat des nackten Frauenkörpers berechnet. Doch werden Eindruck und Stimmung durch das ſtumpfe Colorit, die ſteife Haltung und das lebloſe, theilweiſe (Naſe und Ohren) ſogar formenhafsliche Geſicht weſentlich abgeſchwächt. Ungleich anziehender, durch die eigene Formenſchönheit und durch die Auffaſſung des Künſtlers geadelt, erſcheint die «Dame mit dem Schleier», die donna velata in der Galerie Pitti. Die Lage der Hände, auch die Wendung des Kopfes erinnern an die Barberini-Fornarina; doch fuhrt uns der Ausdruck des Geſichtes, die ganze Haltung und der reiche Putz in feinere Kreiſe. Ein zierlich gefaltetes Hemd, uber dem goldverbramten Mieder hoch hervorragend, deckt die echt römiſche machtige Buſte, den linken Arm verhullt ein baufchiger Aermel von weifslichem Stoffe mit gelbem Beſatze, während der rechte unter dem Schleier verborgen ruht, welcher vom Kopfe lang herabwallt. So wird die ganze Geſtalt von einem hellen lichten Glanze umgeben. In einem wunderbar feſſelnden matten Schimmer ſtrahlt auch das Geſicht, in gelbem, zart grau ſchattirten Tone gehalten. Dadurch blicken die grofsen, dunklen Augen doppelt feurig, wie wieder auf der anderen Seite die Wirkung des meiſterhaft modellirten Halſes durch das Halsband von ſchwarzen Steinen erhöht wird. Die Farbe iſt leicht und ſicher mit breitem Pinſel auf den Leinwandgrund aufgetragen und von einer durchſichtigen Klarheit, wie nur noch in wenigen Gemalden Raffael's. Den Namen des herrlichen Weibes kennen wir nicht, wohl ahnen wir aber, dafs es ſich tief in die Phantaſie des Künſtlers einſenkte. Denn wir entdecken verwandte Zuge in der Magdalena auf dem Cäciliabilde und in der Sixtiniſchen Madonna, und nehmen mit gutem Grunde an, dafs die Geſtalt der «donna velata» vor ſeinen Augen ſchwebte, als er jene beiden verklarten Frauen ſchuf.

* * *

So ſelten Raffael im Dienſte des Papſtes Gelegenheit hatte, vornehme Damen zu malen, ſo haufig fand ſich der Anlafs zu Schilderungen der männlichen Glieder des Hofes. Raffael malte den Papſt Leo ſelbſt, dann des Papſtes Bruder und Neffen: Giuliano und Lorenzo Medici, den Cardinal Bibbiena, den Conte Baldaſſare Caſtiglione, den Vorſteher der päpſtlichen Bibliothek Tommaſo Inghi-

rami, den als Sänger und Dichter gleich beliebten Antonio Tebaldeo, die beiden Venezianer Agoſtino Beazzano und Andrea Navagero, welche wenigſtens zeitweiſe in Rom lebten und durch den ihnen eng befreundeten Cardinal Bembo in den Hofkreis eingeführt wurden. Alle dieſe Bildniſſe ſind beſtens beglaubigt, werden von Zeitgenoſſen erwähnt und gerühmt. Das Papſtporträt wurde bereits 1524 copirt, über die Bildniſſe Tebaldeo's, Caſtiglione's und Giuliano's ſpricht Bembo in einem an den Cardinal Bibbiena gerichteten Briefe (19. April 1516) ausführlich: »Raffael hat unſeren Tebaldeo ſo natürlich gemalt, daſs er ſich in Wirklichkeit weniger gleicht als in dem Bilde. Ich habe niemals eine ſo vollkommene Aehnlichkeit erblickt. In dieſer Hinſicht, was die Aehnlichkeit betrifft, erſcheinen die Porträts Caſtiglione's und unſeres Herzogs (Giuliano), dem Gott die ewige Seligkeit ſchenken möge, beinahe wie von der Hand eines Schülers. Ich beneide Tebaldeo gar ſehr und denke mich auch eines Tages malen zu laſſen.« Daſs Lorenzo Medici von Raffael porträtirt wurde, wiſſen wir von dem erſteren ſelbſt, welcher (Februar 1518) die Vollendung des Bildes und ſeine Schönheit dem Baldaſſare Tarini meldet. Wenn nur der hohen Summe der beglaubigten Porträts auch die Zahl der erhaltenen entſpräche! Drei Bildniſſe ſind ſpurlos verſchwunden und nicht einmal in guten Copien nachweisbar: das Porträt Tebaldeo's, jenes des jungen Lorenzo Medici und der beiden auf eine Tafel zuſammen gemalten Venezianer: Navagero und Beazzano. Die andern aber ſind faſt alle in mehreren Exemplaren vorhanden und beſitzen Doppelgänger, die nur gar zu leicht zu Verwechſelungen verleiten.

Durch die feine pſychologiſche Auffaſſung feſſeln die Bildniſſe Inghirami's und Bibbiena's. Freilich darf man bei Inghirami nicht an den Anlaſs denken, der ihm den Beinamen Phädra verſchafft haben ſoll. Bei einer Aufführung des Hippolytus entzückte er in der Rolle der Phädra durch eine lateiniſche Improviſation die Zuhörer in ſo hohem Maſse, daſs ſie ihn ſeitdem mit dieſem Namen begrüſsten. Wir haben einen grundhäſslichen, fetten, ſchielenden Mann vor uns. Den mit einer rothen Kappe bedeckten Kopf ein wenig nach links gewendet, ſitzt Inghirami aufwärts ſchauend an einem Tiſche, ein aufgeſchlagenes Buch und das Tintenfaſs neben ſich. In der Rechten hält er eine Feder, die Linke ruht auf einem Bogen Papier. Wie der natürliche Typus des Mannes die künſtleriſche Auffaſſung erſchwerte, ſo legte ſein Amtsgewand — durchgängig roth — der feinen maleriſchen Ausführung nicht geringe Hinderniſſe in den Weg. Raffael überwand nicht allein die letzteren, auch die an ſich unangenehmen Züge Inghirami's liehen ihm nur die Grundlage, ein vollendetes Charakterbild eines vornehmen, geiſtvollen Gelehrten zu ſchaffen. Er hat ihn dargeſtellt, wie er, in tiefem Nachſinnen begriffen, für einen Augenblick im Schreiben innehält. Die Hände — ein Muſter feiner Modellirung, voll ſprechenden Lebens — ruhen läſſig, der Blick iſt unwillkürlich nach oben gerichtet, als ſollte von da die Inſpiration kommen. Dieſe Wiedergabe des Mannes in dem Momente der Spannung und inneren Sammlung lenkt das Auge des Beſchauers ganz von den häſslichen Formen ab, beſeelt und idealiſirt geradezu den Kopf, den man natürlich niemals ſchön finden wird, dem man aber Geiſt und gewinnendes Weſen nicht abſprechen kann. Es war nicht Raffael's Sitte, die Perſonen, die ihm zu Bilde ſaſsen, in einer ſo ſcharf

beſtimmten, zugeſpitzten Stimmung darzuſtellen; daſs er es in dieſem Falle that, beweiſt ſeine Weisheit. Er wollte nicht lügen, nichts verbergen, wuſste aber alle Störungen zu umgehen. Das Exemplar, welches bisher den Ruf des Originals genoſs, hängt in der Pittigalerie, ſeit einigen Jahren wird aber ein zweites, noch im Beſitze der Familie in Volterra befindliches, rühmend hervorgehoben.

Intriguen hat Inghirami gewiſs niemals angezettelt. Gutmüthigkeit ſpricht aus ſeinem fleiſchigen Geſichte. Will man den ſchroffen Gegenſatz dazu, das Bild des verſchmitzt klugen und gewandten Mannes, des echten Politikers, kennen lernen, ſo trete man vor das Porträt des Cardinals Bernardo Dovizi da Bibbiena. Das Original befindet ſich in Madrid, wohin es vielleicht ſchon im ſechzehnten Jahrhunderte, durch Caſtiglione's Vermittelung gelangte, während das Gemälde in der Pittigalerie nur von der Hand eines ſpäteren Copiſten herrührt. Raffael hat das Bruſtbild in volles Licht geſtellt, ſo daſs die charakteriſtiſchen Züge ſcharf hervortreten. Auf dünnem Halſe ſitzt der hagere bleiche Kopf, die Lippen ſind gekniffen, die Augen unter den langen Lidern lauernd, die Naſe groſs und gekrümmt. Die Natur des Mannes, der von früher Jugend her mit dem Papſte befreundet dem Intereſſe der Medici erfolgreich diente und ſich als geſchickter politiſcher Unterhändler bewährte, ſpiegelt ſich in dem Porträt getreu wieder. Nur den fröhlichen Dichter, der am Hofe von Urbino durch ſeinen Witz glänzte, durch ſeine Virtuoſität im Necken und Vexiren den Papſt ſo köſtlich zu unterhalten wuſste und in ſeiner Calandra die Lachluſt der vornehmen Kreiſe Italien's zu reizen verſtand, darf man in dem Bilde nicht ſuchen. Es ſcheint, daſs zu der Zeit, als Bibbiena gemalt wurde, die Lebenskraft und Lebensluſt in ihm zu verſiechen begann. Das Porträt Bibbiena's durfte in den Jahren 1515—1516 von Raffael geſchaffen worden ſein, wie jenes Inghirami's. Denn ſpäter befand ſich der Cardinal als Legat am franzöſiſchen Hofe, Inghirami aber war im Herbſte 1516 bereits verſtorben.

Aus derſelben Zeit ſtammt noch ein drittes Bildniſs: der Conte Caſtiglione im Louvre. Aus Bembo's Briefen erfahren wir, daſs Caſtiglione im Anfang des Jahres 1516 mit Raffael in engem Verkehre ſtand, — ſie unternahmen z. B. mit Bembo, Navagero und Beazzano gemeinſam einen Ausflug nach Tivoli — und daſs Caſtiglione's Bild im April 1516 bereits vollendet war. Zu einer ſcharfen pſychologiſchen Auffaſſung gab die Perſönlichkeit des einfach vornehmen, liebenswürdigen Mannes keinen Anlaſs; dagegen glänzt das Bild durch eine vollendete maleriſche Technik. Caſtiglione wendet das vollbärtige Antlitz geradeaus gegen den Beſchauer, den Kopf deckt ein ſchwarzes Barett mit aufgeſtülpten breiten Krämpen, den Leib verhüllt ein ſchwarzes, über der Bruſt offenes Gewand und ein grauer, loſe um den Oberarm gelegter Ueberwurf. Die Farben ſind auf den Leinwandgrund dünn mit breitem Pinſel aufgetragen, im Fleiſche herrſcht ein warm gelber, vollkommen durchſichtiger Localton vor, mit feinen grauen Halbſchatten. Scheinbar improviſirt und wie in einem Zuge gemalt, zeigt das Gemälde zugleich eine vollendete Modellirung der einzelnen Theile.

Wenn nicht alle Anzeichen trügen, ſo beſitzt das neu entdeckte Originalporträt Giuliano's de' Medici die gleichen techniſchen Merkmale. Daſs Raffael den am 16. März 1516 verſtorbenen jüngſten Bruder des Papſtes gemalt

habe, wird durch Bembo's und Vafari's Zeugnifs erhärtet, ebenfo gewifs und auch allgemein anerkannt ift aber, dafs Giuliano's Porträt in der Uffiziengalerie von der Hand eines florentiner Copiften herruhrt. Das Original fchien fur immer verloren Da wurde vor einem Jahrzehnt in Florenz ein Exemplar des Bildniffes aufgefunden und von der ruffifchen Grofsfurftin Marie erworben, welches den Anfpruch auf Originalität erhebt. Für diefe ftcht das Votum eines hervorragenden Kunftkenners, des Herrn von Lipphardt, ein, des glücklichen Entdeckers des Bildes, welcher feine Anficht durch eine Reihe gewichtiger Gründe ftutzt. Raffael hat den Herzog mit Anfpielung an feine Würde eines Generals der Kirche, mit der Engelsburg im Hintergrunde dargeftellt. Sein Haar ift in ein goldenes Netz gefteckt, das fchwarze Barett fchief auf den Kopf gedruckt. Ueber die Schulter hat Giuliano einen pelzverbrämten grauen Mantel geworfen, die eine Hand lehnt fich auf den Tifch, die andere, auf fie gelegt, hält einen Brief. Das Porträt ift auf feine, nicht präparirte Leinwand, die über eine Holztafel gezogen wurde, mit fo dunnen Farben gemalt, dafs es wie ein Gemälde auf transparentem Papier erfcheint. Wer das Werk fchuf, mufste der Hand vollftändig ficher fein und das feinfte Verftändnifs der Formen befitzen. Wie die Modellirung, fo entfpricht auch das Colorit, der durchfichtige warme Localton mit weifslichen Lichtern und grauen Schatten, den übrigen als eigenhändig anerkannten Arbeiten Raffael's. Beftätigen fich, wie zu hoffen ftcht, diefe Angaben, fo find wir um ein Meifterwerk des Künftlers reicher geworden.

Der Reigen der Raffael'fchen Porträte fchliefst die Gruppe des Papftes Leo mit dem Cardinal Giulio de' Medici und Lodovico de' Roffi. Zwei Exemplare ftritten befonders in früherer Zeit heftig um den Preis der Originalität; das eine aus dem Erbe der Familie Medici befindet fich in Florenz (Pitti), das andere gelangte aus der Mantuaner Kunftkammer in den Befitz der Farnefe und bildet einen Hauptfchmuck des Mufeums in Neapel. Die Hartnäckigkeit des Streites darf kaum befremden, da fchon ein Schuler Raffael's, Giulio Romano, Original und Copie nicht zu unterfcheiden vermochte. Der allzeitig zudringliche Aretino war es, welcher 1524 vom Papfte Clemens VII. das Originalporträt für feinen neu gewonnenen Gönner, den Marchefe Federigo Gonzaga, erbettelte. Der Papft hatte Gründe, das Gefuch nicht abzufchlagen; er liefs daher durch einen »trefflichen Maler«, durch Andrea del Sarto, eine Copie anfertigen und befahl, das Original nach Mantua zu fenden. Es fcheint jedoch, dafs man in Florenz Mittel fand, das Original mit der täufchend gemalten Copie zu verwechfeln und die letztere als Gefchenk dem Marchefe Gonzaga zu überreichen. In Mantua fah nun Giulio Romano die Copie und pries nicht allein die fchöne Arbeit Raffael's, fondern wollte auch die Spuren feiner eigenen Mitwirkung erkennen. Erft als er auf ein heimlich angebrachtes Zeichen aufmerkfam gemacht worden war, bemerkte er feinen Irrthum. Da eine abfichtliche Täufchung, ein förmlicher Betrug in das Werk gefetzt wurde, kann der entgegengefetzte Wortlaut der officiellen Documente nicht als entfcheidend in die Wagfchale geworfen werden. Darnach war allerdings das Original nach Mantua und nachmals nach Neapel gekommen. Leider hat fich das florentiner Exemplar nicht fo unverfehrt erhalten, um durch die Vergleichung der beiden Bilder den Streit zu Ende zu bringen.

Die grauen Schatten ſind im Laufe der Zeit gewachſen, die Fleiſchtöne haben theilweiſe ihre Durchſichtigkeit eingebüſst. Auch darf man nicht vergeſſen, daſs Giulio Romano nach eigenem Geſtändniſs an der Ausführung (wahrſcheinlich der Cardinalsfigur rechts vom Papſt und der Draperie) theilnahm. Immerhin wird der unbefangene Betrachter auch jetzt noch ganz abgeſehen von der feinen Abtönung der vier verſchiedenen rothen Farben in Teppich und Gewändern, das begeiſterte Lob Vaſari's gerechtfertigt finden: »Kein Meiſter habe beſſeres geſchaffen und werde beſſeres ſchaffen.«

* * *

Auffallender Weiſe fehlt unter den römiſchen Porträten Raffael's ein Mann, der nicht allein in den Hofkreiſen viel verkehrte, ſondern auch zu Raffael ſeit langerer Zeit in perſönlichen Beziehungen ſtand und deſſen künſtleriſche Gaben wie wenige zu ſchatzen und zu verwerthen verſtand — der beruhmte Bankherr Agoſtino Chigi. Aus Siena war der Vater Mariano de' Chigi nach Rom gewandert und hier als Wechsler raſch empor gekommen. Der älteſte Sohn Agoſtino brachte den Reichthum und das Anſehen des Hauſes auf den höchſten Gipfel. Faſt alle Fürſten Italiens ſtanden in ſeinem Schuldbuche. Muſste er auch einzelne Poſten hier ungelöſcht laſſen, ſo fand er doch daſur mehr als hinreichenden Erſatz in dem Gewinn, den er aus dem Pacht der päpſtlichen Zölle, der Salinen, der Munze zog. In einem Zeitalter, das ſich durch Prachtliebe und Ueppigkeit hervorthat, galten ſeine Feſte als die glänzendſten. Er war aber nicht nur ein gewandter Weltmann, ſondern auch klug genug, um zu wiſſen, daſs zum wirkſamen Glanze gar häufig der Schein genüge. Wenn er die goldenen und ſilbernen Gefäſse, nachdem ſie ſeine Gäſte, unter ihnen der Papſt und die Cardinäle, gebraucht, in die Tiber werfen lieſs, ſo fand dieſe ſeine höfiſche Huldigung mit Recht groſsen Beifall; die Geladenen ahnten gewiſs nicht, daſs Agoſtino vorſichtiger Weiſe Netze hatte vorher in den Strom legen laſſen. Vortrefflich verſtand er es, dem Leben frohe Stunden des Genuſſes abzugewinnen. Das Ideal des Schmarotzers, welcher die Zeche mit Witz zu zahlen liebt, Pietro Aretino, gehörte zu ſeinen näheren Genoſſen, die Aſpaſia des päpſtlichen Hofes, die ſchöne Imperia, war ſeine Freundin. Aber auch die Intereſſen ernſter Bildung blieben ihm nicht fremd. Auf ſeine Koſten und in ſeinem Hauſe wurde das erſte griechiſche Buch in Rom, Pindar's Gedichte, gedruckt. Ein gediegener vornehmer Sinn prägt ſich auch in ſeiner Kunſtpflege aus. In ſeiner Vigna in der Lungara, die damals noch auſserhalb der Stadtmauer lag, lieſs er durch ſeinen Landsmann Baldaſſare Peruzzi 1509—1510 eine Villa errichten. Der Bau zeigt beſcheidene Verhältniſſe und einfache Formen. Kein koſtbarer Marmor, kein goldener Zierrat wurde angewendet, der Schmuck der mäſsig groſsen Raume der Malerei überlaſſen. Wer Prunk und Pomp ſucht, wird ſich arg enttäuſcht finden, dagegen kann eine idealere Oertlichkeit, um die Freuden ſeinen geſelligen Lebens zu genieſsen, kaum gedacht werden. Die Umgebung drückt und blendet nicht durch ſchweren Glanz; die maleriſche Decoration erhöht die Lebensgeiſter und regt die Phantaſie an, weiter zu träumen und zu dichten. Mit Recht wird an dem Bauherrn der Far-

nefina ein auserlefener Gefchmack und reiner Kunftfinn gerühmt. Wir rauben Agoftino Chigi nichts von feinem Ruhme, wenn wir auf den ihn hebenden Einflufs feines Umganges mit den beften Meiftern wie Peruzzi, Sebaftian del Piombo Sodoma, endlich Raffael hinweifen. Es begegneten fich wahlverwandte Naturen.

Der Verkehr mit Raffael reicht bis in das Jahr 1510 zurück. Ein aus Perugia ftammender Goldfchmied, Cefare Rofetti, übernahm (10. Nov. 1510 die Ausführung zweier grofser Bronzefchüffeln, zu welchen Raffael die Zeichnung liefern follte. Mehrere Blätter Raffael's haben fich in Windfor, Oxford (Fifher 18, 19), Dresden (Br. 78) erhalten, welche als folche Vorlagen gelten können und in der That für diefelben ausgegeben werden. Es find kreisförmige Compofitionen, vortrefflich geeignet, den Rand einer Schüffel zu fchmücken. Sie fchildern das Reich Neptuns, Nereiden und Tritonen in fcherzhaftem Kampfe und offenbaren ftarke Anlehnungen an die Antike. Doch fehlt denfelben das ficbere Gepräge der Raffaelifchen Hand, ja felbft nur als Copien nach Raffael kann man fie kaum gelten laffen, da die ganze Auffaffung einer fpäteren Zeit als dem Jahre 1510, in welchem doch die Vorlagen gezeichnet wurden, entfpricht. Auch die Baukunde Raffael's nahm Agoftino Chigi in Anfpruch. Von Raffael ftammt nach Vafari's Verficherung der Rifs zu den (jetzt kaum noch kenntlichen) Stallungen der Villa und zu der Familiencapelle, welche Chigi in der Kirche Sta. Maria del popolo errichten liefs. Ja felbft der Plan zur Farnefina wird von mehreren Schriftftellern nicht Peruzzi, fondern Raffael zugefprochen; was aber wenig glaubwürdig erfcheint, wenn man erwägt, dafs dann Raffael gleich nach feiner Ankunft in Rom, noch ehe er Bramante's Unterweifung genoffen, auch für architektonifche Entwürfe die Zeit und die Kraft gefunden hätte. Unbezweifelt erfcheint dagegen die reiche Thätigkeit Raffael's als Frescomaler in dem Dienfte Agoftino Chigi's. Nächft dem Papfte danken wir dem kunftliebenden Kaufherrn den Befitz einer fo ftattlichen Reihe von monumentalen Werken Raffaels.

Nur einmal hatte diefer vorher für eine Privatperfon ein Wandbild geliefert, den Propheten Jefaias, von zwei Engeln begleitet, in der Kirche San Agoftino für Johannes Goritz aus Luxemburg, der ein Richteramt in Rom bekleidete und feine Frömmigkeit durch die Stiftung mehrerer kirchlicher Kunftwerke bekundete. Der Prophet Jefaias, in fitzender Stellung auf einen Pfeiler des Mittelfchiffes gemalt, ift jene Figur, welche Vafari als einen Beweis der Abhängigkeit Raffael's von Michelangelo anführt. »Bramante ftecktc feinem Landsmann heimlich die Schlüffel zur Sixtinifchen Kapelle zu, damit diefer den Stil Buonarroti's kennen lerne. Kaum hatte Raffael die Deckenbilder gefchaut, als er fofort den bereits fertigen Jefaias neu übermalte und Michelangelo's Stil in ihm mit dem gröfsten Erfolge nachahmte.« Die ftoffliche Anregung ift allerdings von Michelangelo gekommen. Seitdem er in den Propheten und Sibyllenbildern den lebensvollen Gegenfatz der wuchtigen Hauptgeftalt zu den jugendlich frifchen Figuren der begleitenden Genien verkörpert, ift diefe Gruppirung allen jüngeren Künftlern ein unvergängliches Mufter geblieben. Hat aber Raffael auch in den Formen und der Haltung und Bewegung des Jefaias und der Kränze tragenden Engel an Michelangelo's Vorbild fich gehalten? Von Jefaias wiffen wir es nicht. Denn da ein Anhänger Michelangelo's, Daniel da Volterra, das verdorbene Bild hergeftellt, über

Die Sibyllen. Frescogemälde in Sta. Maria della Pace in Rom.

das reſtaurirte Gemälde wieder neues Verderben ſich gelagert hat, ſo fehlt dem Urtheile jede feſte Grundlage. In den begleitenden Engelknaben aber bewahrte Raffael nur ſeine eigenſte Natur Wir beſitzen von dem links ſtehenden eine Copie, noch zu Lebzeiten Julius' II. in einem vaticaniſchen Gemache über den Kamin gemalt, in unſeren Tagen aus der Mauer ausgeſägt und in die Sammlung der Academie San Luca in Rom übertragen. Auch dieſe Frescocopie hat unſägliche Mifshandlungen erduldet, trotzdem aber einen Zug der Schalkheit im Blicke und der Anmuth in der Bewegung ſich gerettet, den Raffael keinem fremden Meiſter abgelauſcht hat. Uebrigens wird die Frage nach der Abhängigkeit Raffael's von Michelangelo beſſer durch die Prüfung eines wohlerhaltenen, von Agoſtino Chigi beſtellten Werkes gelöſt.

* * *

In der Kirche Sta. Maria della pace liefs Chigi über dem Bogen, der in die erſte Seitenkapelle rechts führt, ein Frescobild von Raffael malen. Es beſteht aus zwei Abtheilungen; in der unteren zu beiden Seiten der Arcade ſind vier Sibyllen, darüber vier Propheten, von Engeln begleitet, dargeſtellt. Zwiſchen dieſen beiden Schilderungen waltet ein grofser Unterſchied. Die Propheten hat nicht Raffael ausgeführt, vielmehr nach allgemeiner Uebereinſtimmung Timoteo Viti, ein älterer Urbinate, der ſich ſeinem Landsmanne in Rom anſchlofs. Er mag ſie, nachdem Raffael zu anderen Arbeiten abberufen worden war, im Jahre 1519 gemalt haben. Schwerlich nach einem ausgeführten Carton Raffael's, ſondern nur nach leichten Skizzen, von welchen ſich eine köſtliche in Rothſtift, den Propheten Daniel mit zwei Engeln darſtellend, in Florenz (Br. 497. erhalten hat. Anders verhält es ſich mit dem unteren Bilde der Sibyllen. Hat auch Raffael bei der Malerei die Schülerhilfe nicht verſchmäht, ſo hat er doch den Carton nach Vaſari's Zeugnifs eigenhändig geſchaffen. Das Lob, welches dieſer aufserdem den Sibyllen ſpendet, wird jeder Beſchauer willig nachſprechen. Als das ſeltenſte und köſtlichſte Werk, das Raffael jemals gemalt, rühmt er es, »unter den vielen ſchönen das ſchönſte«. Mit dem vollendeten Raumgefühle, das ſchon in den Stanzenbildern die höchſte Bewunderung erregte, hat Raffael auch hier die Compoſition der Halbkreislinie des Bogens ſo einfach und natürlich eingeordnet, dafs man die Kunſt in der Gruppirung gar nicht bemerkt.

Die Reihe der Sibyllen beginnt links die mächtige jugendliche Geſtalt der cumäiſchen Seherin. Sie iſt ſitzend dargeſtellt, hat das linke Bein zurückgezogen, und auf einen Schemel geſtellt, neigt den Oberkörper leiſe zur Seite und blickt ſtrahlenden Auges nach oben, wo ihr ein in den Lüften ſchwebender Engel die Rolle mit ihrem Wahlſpruch vorhält. Mit der hoch emporgeſtreckten Rechten greift die Sibylle nach dem Pergament und giebt dadurch der inneren Erregung und Begeiſterung einen offenen Ausdruck. Dieſes leidenſchaftlich bewegte Leben löſt in anmuthiger Weiſe der benachbarte kleinere Engel, indem er zugleich die ganze Gruppe harmoniſch abſchliefst. Das Kinn auf den Arm geſtutzt, behaglich ſitzend blickt er mit heiterer Ruhe auf die Scene. Die nächſte Sibylle, die perſiſche genannt, lehnt ſich an den Rand des Bogens und ſchreibt ihren

Spruch auf die Tafel, welche ihr ein Engel vorhält. Er weiſt mit dem Finger zum Himmel empor als der Quelle der rechten Offenbarung. Während die beiden Sibyllen der linken Seite eine lebendige Thätigkeit entfalten, in die Handlung eingreifen, bewegter auftreten, zeigt die enger verſchränkte Sibyllengruppe auf der rechten Seite ein ruhigeres, mehr paſſives Weſen. Nicht gleich in den erſten Entwürfen. Die Oxforder Sammlung beſitzt eine Skizze zu der an den Bogen ſich lehnenden phrygiſchen Sibylle (Br. 41), welche ſich von der Freſcofigur weſentlich durch die erhöhte Bewegung unterſcheidet. Sie will ſich von ihrem Sitze erheben, weiſt mit dem Arme quer über die Bruſt auf den Engel und wendet mit dem Antlitz ſich der Genoſſin zu, ſie zum Mitſorſehen auffordernd. In dem ausgeführten Gemälde dagegen lehnt ſich die phrygiſche Sibylle ruhig an den Gewölberand, läſst die Linke läſſig in den Schoofs ſinken und kehrt den Kopf ſanft dem Engel zu, welcher auf eine von ihm gehaltene Schrifttafel mit dem Finger deutet. Mit ihr gemeinſam lieſt den Spruch die vierte der Sibyllen, die tiburtiniſche, eine alte zahnloſe Frau, mit verhülltem Kopfe in ein ſcharfes Profil vom Künſtler geſtellt, mehr das Bild des gutmuthigen Alters, als der dämoniſchen, die Jugendblüthe überdauernden Kraft. Auch zwiſchen dieſe beiden Frauen iſt ein kleiner lieblicher Engel geſtellt, ein anderer ſchwebt über der Gruppe, mit einer Bandrolle in den Händen. Mit Rückſicht auf das karge Licht, das auf die Bildfläche fällt, hat Raffael den Farbenton kräftig genommen und beſonders in den Gewändern ein leuchtendes warmes Gelbroth walten laſſen. Was iſt an dem Freſcobilde der Sibyllen auf Michelangelo's Einfluſs zurückzuführen?

Unbedingt das Stoffliche der Compoſition. Für die Zuſammenſtellung der Sibyllen mit den ſie begleitenden Genien, für die Schilderung der verſchiedenen Grade der Begeiſterung war Michelangelo's Vorbild gewiſs maſsgebend geweſen. Alles andere aber, die formelle Auffaſſung, die Gruppirung, die Charakteriſtik, die Weiſe der Zeichnung gehört Raffael allein und ausſchlieſslich an, dieſes ſchöpfte er aus ſeiner eigenen Natur. Leicht und ungezwungen wiederholen die Umriſſe des Bildes die Geſtalt der Grundlinie. Auf dem Scheitel des Bogens ſteht ein kleiner Genius mit einer Fackel in den Händen; dadurch wird die Kreislinie der Compoſition ganz deutlich betont, das Gezwungene und Abſichtliche aber wieder durch die beiden, das ſtrenge Halbrund aufhebenden, fliegenden Engel gemildert. Eine ſolche Raumbelebung iſt echt raffaeliſch; wir haben ſie bereits in der erſten Stanze kennen gelernt. Raffaeliſch iſt auch das rhythmiſche Weſen der Compoſition, die Aufſtellung lebendiger Contraſte, die feine Steigerung und weiſe Löſung der leidenſchaftlichen Empfindungen; Beiſpiele dafür lieferten gleichfalls die vaticaniſchen Fresken. Als raffaeliſch muſs aber vor allem die holde Anmuth der Frauengeſtalten, die muntere Lieblichkeit der Engelknaben bezeichnet werden. Michelangelo's Sibyllen werden ſtets als Schöpfungen einer erhabenen Phantaſie geprieſen werden und durch ihr übermächtiges Weſen ergreifen. Liebenswürdiger jedoch und menſchlich fühlend erſcheinen Raffael's Frauenbilder. Würden Michelangelo's Weiber von der ſixtiniſchen Decke auf die Erde herniederſteigen, wie würde dieſe unter ihren Schritten dröhnen. Sie trifft nicht der Fluch, der auf allen Töchtern Eva's

laſtet, daſs ſie mit Schmerzen gebären ſollen, aber auch die Seligkeit der Liebe bleibt ihnen fremd. Mit Raffael's Frauen dagegen, auch mit den Sibyllen läſst ſich traulich verkehren, auf ſie das ganze Ideal, das wir von Frauenſchönheit träumen, mühelos übertragen. Es weht durch Raffael's künſtleriſche Natur ein Zug unendlich holder, anmuthig heiterer Sinnlichkeit; eine unſchätzbare Gabe, die ihm die Fähigkeit verlieh, vor allen andern Malern dem antiken Stoffkreiſe nahe zu treten.

Als das Reich der Wahrheit hatte die Renaiſſance das Zeitalter der Griechen und Römer begrüſst, Raffael ſelbſt in der Schule von Athen die Weisheit der Alten verherrlicht. Doch mit dieſem Reiche ging es gar bald zu Ende. Die Kirche duldete nicht, daſs neben ihren Satzungen noch andere Lehren geprieſen würden. Schon zu Raffael's Lebzeiten regte ſich der Widerſpruch gegen den Cultus der griechiſchen Philoſophie und Moral. Aber der Antike wurde auch als dem Reiche der Schönheit gehuldigt. Von den alten Göttern haben gerade die höchſten und mächtigſten ihre Herrſchaft über die Menſchheit in dem Augenblicke eingebüſst, in welchem die antike Welt äuſserlich zuſammenbrach. Zeus und Athene lebten nicht mehr in der Phantaſie der ſpäteren Geſchlechter. Die Unſterblichkeit wahrte ſich eine einzige olympiſche Geſtalt: Aphrodite mit ihrem Gefolge. In den Jahrhunderten des Mittelalters muſste ſie ſich zwar in ein verborgenes Halbdunkel hüllen. Sobald aber die Menſchheit in der Renaiſſance zu neuer Liebe, neuem Leben erwachte, durchzog Venus wieder triumphirend die Welt. Wenn der ungetrübte Lebensgenuſs gefeiert werden ſollte, wenn Liebesſehnſucht und Liebesglück die Herzen erfüllte, da tauchten die Bilder von Venus und Amor in idealer Verklärung empor. Den erotiſchen Kreis haben uns die Griechen als das ſchönſte Erbe hinterlaſſen, mit dieſem Erbe die Künſtler der Renaiſſance erfolgreich gewuchert. Wäre derſelbe aus der Stoffwelt der Maler geſtrichen worden, um wie viele köſtliche Schöpfungen müſsten wir uns armer erachten. Raffael war nicht der erſte Renaiſſancekünſtler, welcher dem Reiche der Venus und Amors huldigte; kein Maler vor ihm, nur ein Maler nach ihm — Tizian —, aber vermochte dieſem Geſtaltenkreiſe ein ſo unmittelbares urſprüngliches Leben einzuhauchen und mit dem Reize naiven Daſeins zu umgeben, wie Raffael. Er dankte dieſe Gabe der eigenen wahlverwandten Natur, dem Zuge der ſchalkhaften Anmuth, welchen er ſo leicht und ſo reich mit ſeinem Pinzel zaubern konnte, und in welchem ſich ſo vortrefflich die heitere Grazie des antiken Erotenkreiſes wiederſpiegelt. Das erſte gröſsere Werk in dieſem Geiſte ſchuf Raffael, als er die Galatea in der Farneſina malte.

* * *

Agoſtini Chigi hatte die Ausſchmückung ſeiner Villa zunächſt ihrem Erbauer, dem Baldassare Peruzzi, übertragen, dieſer die Decke und die angrenzenden Gewölbetheile der kleineren Halle im Erdgeſchoſſe mit einer Reihe mythologiſcher Bilder geziert. Der Perſeusſage ſind die Mittelfelder gewidmet, auf den Tragſteinen der Wölbung und in den Bogenzwickeln einzelne Götter und Helden, Flufsgötter und Amoretten geſchildert. Die herrliche Gliederung des Raumes,

die vollendete perſpectiviſche Kunſt, die Plaſtik der täuſchend gemalten Felderrahmen wurden bereits von den Zeitgenoſſen hoch gerühmt, über den innern

Galatea. Frescogemälde in der Farneſina.

Zuſammenhang der Bilder wie gewöhnlich kein Kunde uns hinterlaſſen. Der Inhalt trat in ihren Augen gegen die Schönheit der Form, gegen den decora-

tiven Glanz zurück. Ohne Zweifel lag aber Peruzzi ein feftes Programm vor, welchem er in feinen Bildern Leben und Farbe verlieh. So hat auch Raffael, als er das Badezimmer des Cardinals Bibbiena ausmalte, fich von diefem die Gegenftände der Darftellung erbeten. Gegenwärtig find wir nicht mehr im Stande, den leitenden Gedanken, welcher Peruzzi's Schilderungen zu Grunde liegt, mit Sicherheit darzulegen, fowenig als den Ideenkreis, welcher die in den Lunetten von Sebaftian del Piombo gemalten mythologifchen Scenen verbindet. Das find leider nicht die einzigen Dunkelheiten in der Gefchichte der Farnefina. Wie kam es, dafs Peruzzi von Sebaftiano, diefer wieder von Raffael abgelöft wurde? Von wem rührt der einfarbige Koloffalkopf in einer der Lunetten her, den angeblich Michelangelo als Wahrzeichen eines Befuchs, gleichfam als Vifitenkarte mit der Kohle gezeichnet hat? Michelangelo hat fchwerlich Antheil an dem Werke, wenigftens ift in der Zeichnung der Ohren, in der Bildung der Haare, in der gezwungenen Verkürzung feine fonftige Weife nicht kenntlich. Von welchem anderen Künftler hätte aber Chigi eine fo auffallende Unterbrechung des übrigen farbenreichen Wandfchmuckes geduldet? Noch eine letzte Frage harrt der Löfung: aus welchen Gründen blieb die Decoration der Halle unvollendet? Nachdem Peruzzi und Sebaftian del Piombo die Deckenmalerei abgefchloffen hatten, wurde die Fortfetzung des Werkes Raffael übertragen. Er fchilderte in zwei Wandfeldern die Gefchichte Polyphems und der Galatea, brach dann aber die Arbeit ab. Die übrigen Wandflächen wurden erft in viel fpäterer Zeit mit landfchaftlichen Darftellungen gefchmückt.

Polyphem fitzt auf einem Felfen unter einer Steineiche, hält die Hirtenpfeife in der herabhängenden Rechten, während die über die Bruft zurückgelegte Linke einen mächtigen Stab umfafst, und blickt fehnfuchtsvoll in die Ferne auf die See, wo Galatea, die Schöne des Meeres, auf den Wellen fpielt. Das Nebenfeld führt uns Galatea felbft mit ihrem Gefolge vor. Sie fährt triumphirend über die Fluthen auf einer mit Schauffelrädern verfehenen Mufchel, welche von einem Delphinenpaare gezogen wird. Mit eigener Hand lenkt fie das Gefpann, welches überdiefs von einem geflügelten Knaben am Zügel geleitet wird. Links von ihr bemüht fich ein bärtiger Tritone eine Nymphe zu umarmen, rechts weiter im Hintergrunde ruht eine Nereide auf dem Rücken eines anderen pferdefüfsigen Tritonen, den fie fröhlich umhalst. Zwei Tritonen, der eine in einen Fifchleib ausgehend rechts vorn, der andere auf einem Meerroffe fitzend links hinten, auf Seemufcheln und Trompeten blafend und oben in den Lüften vier Amoretten, welche Liebespfeile herabfchiefsen, fchliefsen die wunderbar belebte, unendlich heitere Scene ab.

Ob Polyphem in der That von Raffael gemalt fei, läfst fich bei dem traurigen Zuftande des Bildes nicht entfcheiden. Der Cyclop ift bis auf einen kleinen Gewandzipfel von einer fpäteren Hand übergangen worden. Unfer Glaube ftutzt fich allein auf eine Stelle im Briefwechfel Jacob Giovio's, welcher den Polyphem dem Raffael zuweift. Unbeftreitbar ift aber die Gleichzeitigkeit und die Zufammengehörigkeit des Polyphembildes mit der Galatea. Wer die eine Scene erdachte, hatte auch die andere als nothwendige Ergänzung im Sinne. Ueber den Raffaelifchen Urfprung der Galatea herrfcht nicht der geringfte Zweifel.

Wer ſonſt hätte dieſe feine Gliederung der Compoſition, dieſen Rhythmus in den Gruppen rechts und links von der Galatea erfinden, wer dieſer die wonnevolle Anmuth einhauchen können. Iſt aber in dem Bilde wirklich der Triumph der Galatea und nicht der Triumph der Venus dargeſtellt? Die Ueberlieferung tritt für die erſte Anſicht ein. Daſs Raffael eine Galatea gemalt hat, wiſſen wir aus dem Briefe, den er im Herbſte 1515 an Baldaſſare Caſtiglione richtete. »Wegen der Galatea, heifst es darin, wurde ich mich für einen grofsen Meiſter halten, wenn nur die Hälfte der grofsen Dinge daran wäre, die Ew. Herrlichkeit mir ſchreibt.« Für ein Galateabild in der Farneſina legt weiter aufser Vaſari Zeugnifs ab der portugieſiſche Maler Franz von Holland, welcher 1538 Rom beſuchte und hier in der Geſellſchaft Michelangelo's, Tolomei's, der Marcheſa di Pescara weilte. In ſeinem Kunſttractate, der alle die genannten Perſonen redend einführt, erwähnt er auch das Raffael'ſche Werk. »In dem Palaſte des Agoſtino Chigi malte Raffael in wunderbar poetiſcher Weiſe die Galatea auf den Meereswellen, anmuthig von Tritonen umgeben und von Amoretten in den Lüften.« Mit dieſen Angaben beruhigte ſich die Forſchung aber nicht, ſie wollte auch die Quelle, aus welcher Raffael geſchöpft hatte, kennen lernen. Aus den Bildern, welche ein ſpäter griechiſcher Rhetor, Philoſtratus, beſchrieben hatte, entlehnte Raffael angeblich den Gegenſtand. Sobald man aber die Freske in der Farneſina mit der Schilderung Philoſtrat's verglich, merkte man grofse Unterſchiede. Philoſtrat erzählt z. B. von einem Viergeſpann, welches Nereiden lenken. Da kam 1816 ein deutſcher, in Neapel anſäſsiger und von den Bourbons geadelter Gelehrter, der Marcheſe Haus auf den Gedanken, ob nicht an die Stelle der Nymphe Galatea, die Göttin ſelbſt, die ſchaumumfloſſene Venus zu ſetzen wäre, auf Grund der Schilderung, welche Apulejus in den Metamorphoſen, oder wie das Buch auch genannt wurde, im goldenen Eſel, von ihrem Meereszuge entwirft. Für Apulejus ſchien noch der weitere Umſtand zu ſprechen, daſs Raffael ſich aus ſeinem Buche die Anregungen holte, als er einige Jahre ſpäter in denſelben Räumen ſeine Thätigkeit wieder aufnahm. Apulejus Worte lauten: »da ſind die Töchter des Nereus im Chore ſingend, da iſt Portunus von ſtruppigem, bläulichem Haar und mit ihrem ſchuppigen Bauche die wuchtige Salacia, und der kleine Fuhrmann des Delphins Palämon. Es beginnen alsbald die Schaaren der Tritonen die Fluthen zu durchtoben, dieſer bläſt luſtig auf ſeiner Muſcheltrompete, jener ſpannt ein ſeidenes Tuch zum Schutze gegen die Sonne, ein dritter hält den Augen der Herrin einen Spiegel vor, noch andere endlich ſchwimmen unter dem Zweigeſpann durch.« Eine vollſtändig zutreffende Uebereinſtimmung mit dem Bilde Raffael's iſt, wie man ſieht, hier eben ſo wenig vorhanden, wie bei Philoſtrat. Den tutenden Triton, den von Raffael in einen Amor verwandelten Palämon und das Zweigeſpann konnte der Künſtler der Erzählung des Apulejus entlehnen, Züge, die ihm aber auch ſonſt in antiken Kunſtwerken entgegentraten. Die dem Dichter eigenthümlichen Seiten der Schilderung, den Nereidenreigen, die Tritonen, welche Tücher ſpannen und Spiegel vorhalten, liefs Raffael aus. Dadurch wird die Apulejushypotheſe gerade ſo hinfällig, wie die früher herrſchende Anſicht von dem Einfluſſe Philoſtrat's. Die alte Tradition, welche in der Farneſinafreske den Triumph der Galatea erblickt,

iſt in ihrem vollen Rechte. Raffael hat hier in der That Polyphem's Geliebte geſchildert, aber ſeine Inſpiration nicht aus Philoſtrat, ſondern aus einem Dichter der Renaiſſance, aus Angelo Poliziano geholt.

Dieſer Schützling des Lorenzo Magnifico, allzeit bereit, den Ruhm der Medici in wohltönenden Verſen zu feiern, nahm von einem Turnier, in welchem Giuliano, Lorenzo's jüngerer Bruder, den Sieg erſtritten hatte, Anlaſs zu einem gröſseren Lobgedichte: la Giostra. Das Turnier fand wahrſcheinlich im Anfang des Jahres 1478 ſtatt, die »stanze per la giostra« wurden zum erſten Male 1494 gedruckt und bis zum Jahre 1515 noch zehnmal aufgelegt. Groſs iſt der poetiſche Werth der Giostra nicht, die darin entfaltete Gelehrſamkeit mächtiger als der Schwung der Phantaſie. Doch fehlt es nicht an einzelnen Epiſoden voll Leben und dichteriſcher Wahrheit. In der 97. Stanze des erſten Buches beſchreibt Polizian die Reliefs, welche die Pforte des Venuspalaſtes zieren. Die Verſtümmelung des Uranos, die Geburt der Venus, die mannigfachen Verwandlungen der liebesdurſtigen Götter ſah er hier abgebildet, dann Bacchus und Ariadne, wobei der von den Nymphen geneckte Silen auf ſeinem Eſel nicht fehlt, Pluto und Proſerpina, Hercules und Omphale und zuletzt Polyphem und Galatea. Der rauhhaarige Cyclop ſitzt auf einem Felſen am Fuſse eines Ahornbaumes, das Haupt von einem Eichenkranze beſchattet, die rieſige Hirtenpfeife zur Seite und ſpähet nach der ſeefahrenden Geliebten aus. Zwei Delphine ziehen den Wagen, auf welchem Galatea ſteht, die Zügel mit eigener Hand lenkend. Feſtlich fröhliche Seegeſchöpfe umringen dieſelbe; die einen tummeln ſich im Kreiſe, die andern treiben tolle Liebesſpiele.

Der Schilderung Polizian's:

Due formoſi delfini un carro tirono
Sovra esso è Galatea che' 'l fren corregge

entlehnte alſo Raffael die Hauptgeſtalt des Bildes. Für die anderen Gruppen holte er ſich die Anregungen aus der Antike, aber nicht aus den Dichtern, ſondern aus den plaſtiſchen Kunſtwerken. Dieſen Fingerzeig gibt er uns ſelbſt, indem er den Triton rechts mit ſeinen Pferdefüſsen die Meereswellen ſtampfen läſst, als wären ſie feſter Boden. So that mit dem richtigen Bewuſstſein, was ſeiner Kunſt frommt, der antike Plaſtiker, und ſo verfuhr auch Raffael, welcher ein antikes Relief vor Augen hatte. Immerhin zeigt er ſich nur in einem untergeordneten Zuge von ſeinem Vorbilde abhängig. Und ähnlich verhält es ſich mit allen anderen aus der Antike herübergenommenen Motiven. Der Erotenknabe als Wagenlenker, die blaſenden Tritonen, die Nereiden, auf dem Rücken der Tritonen ruhend, der bogenförmig über den Kopf gebauſchte Schleier (in Raffael's Bild von einer Nymphe leicht emporgehalten) alle dieſe Elemente der Darſtellung laſſen ſich auf römiſchen Wandgemälden, Moſaiken, Sarkophagen nachweiſen. Kein Zweifel auch, daſs Raffael ſie gekannt und weiſe erwogen. Dennoch aber bleibt er der freie, ſelbſtändige Herr ſeines Werkes. Jede Geſtalt, jede Bewegung wurde von Raffael neu gedacht und empfunden, jede mit dem Gepräge ſeiner Natur verſehen, ſo daſs er ſeinen Vorbildern nur ſtoffliche Anregungen dankt, die formelle Verwerthung derſelben als ſein Eigenthum in Anſpruch nehmen darf.

Es kommen auch für Raffael Tage, in welchen er zu der Antike ein viel engeres

Verhältnifs eingeht. In feinen letzten Lebensjahren, als ihn der antiquarifche Eifer trieb und feinen Schülern ein weiterer Spielraum bei der Ausführung feiner Entwürfe gegönnt wurde, ftofsen wir auf wortgetreue Illuftrationen alter Dichter, auf die unmittelbare Wiedergabe antiker Sculpturen. Dennoch ftrömt in der Galatea ftärker als in allen fpäteren Werken die echte antike Empfindung. Sie lebte in Raffael's innerfter Natur als Sinn für die reine Anmuth und heitere Schönheit. So durfte er gerade bei einer felbftändigen Schöpfung hoffen, dem Wefen der antiken Kunft nahezukommen. Bewunderungswürdig erfcheint der Künftler, welchem diefe Gabe, die antike Grazie neu zu verkörpern, gefchenkt worden ift, vollends wenn fie nur eine Seite feiner Phantafie darftellt, die Fähigkeit, auch das Pathetifche und Hochdramatifche zu fchildern, in ernft erhabenen Bildern fich zu ergehen, nicht ausfchliefst. In demfelben Zeitabfchnitte, welchem die Galatea angehört, fchuf Raffael auch die Entwürfe zu den Vaticanifchen Teppichen.

* * *

Papft Leo hatte befchloffen, den malerifchen Schmuck der Sixtinifchen Kapelle zu ergänzen, die Teppiche, welche bisher den unteren Theil der Wand bedeckten, zu erneuern. Diefelben ftammten angeblich aus Jerufalem, enthielten Paffionsbilder und mochten wohl mehr durch ehrwürdiges Alter als durch Schönheit glänzen. Die Koften der neuen Teppiche trug die Kaffe der Peterskirche, Raffael beforgte die Zeichnung. Auszüge aus den Rechnungsbüchern von St. Peter, die fich in einer römifchen Bibliothek (Chigiana) erhalten haben, geben uns genügende Auskunft über die Zeit, wann Raffael's Entwürfe entftanden find. Er erhielt am 15. Juni 1515 eine Theilzahlung von 300 Ducaten, eine andere von 134 Ducaten am 20. December 1516. Bei der letzten Quittung fteht der Vermerk: »per pagamento delli cartoni ha fatto per la capella.« Am Schlufs des Jahres 1516 war alfo Raffael's Arbeit vollendet. Erwägt man die Zahl der Teppiche, fodann die Frift, die verfliefsen mufste, ehe die Gegenftände der Darftellung feftgeftellt, dann fkizzirt, die Entwürfe auf die Cartons in der Gröfse der Ausführung übertragen, dabei forgfam gezeichnet und colorirt wurden, fo wird man der Annahme zuftimmen, dafs Raffael's Thätigkeit mindeftens zwei Jahre währte, und lange vor der erften Theilzahlung im Juni 1515 begann. Nach den unter Raffael's Leitung ausgeführten Cartons wurden fodann in Flandern die Teppiche gewirkt. In Italien heifsen folche Teppiche Arazzi, nach dem ehemals berühmteften Hauptort der Teppichinduftrie in Flandern. Arras hatte aber fchon längft anderen aufblühenden Induftrieftädten weichen müffen, insbefondere Brüffel, wo auch, nach den Unterfuchungen eines franzöfifchen Kunftgelehrten, Eugène Müntz, die Vaticanifchen Teppiche gearbeitet wurden, wahrfcheinlich in den Werkftätten des Pieter van Aelst, welcher urkundlich wie für Kaifer Karl V. fo auch für den Papft Teppiche lieferte und den Titel einer »tapeciere della Santità di Nostro Signore« führte. Am Stephanstage 1519 prangten die Teppiche bereits an den Wänden der Sixtinifchen Kapelle und erregten die höchfte Bewunderung. »Etwas

Herrlicheres und Schöneres, ſchrieb Paris de Graſſis, der Ceremonienmeiſter des Papſtes, in ſein Tagebuch, könne man auf Erden nicht ſchauen.«

Nur kurze Zeit blieben die Tapeten ungeſtört auf ihrem Platze. Gleich nach dem Tode Leo's X. (December 1521) wanderten ſieben von ihnen zu einem Pfandleiher, Namens Johann Belzer, welcher 5000 Ducaten auf ſie borgte. Auf andere Weiſe konnte die Curie die Koſten des Conclave nicht aufbringen. Als ſechs Jahre ſpäter die Soldaten Kaiſer Karl's V. Rom erſtürmten, wurden mehrere Teppiche von den Plünderern als gute Beute entführt. Erſt nach Jahren kamen ſie wieder nach Rom zurück. Ein Fragment wurde in Lyon aufgefunden, zwei Teppiche waren über Venedig bis nach Conſtantinopel verſchleppt worden, wo ſie der Connetable von Frankreich, Anne de Montmorency, kaufte und 1554 dem Papſte zurückgab. Seitdem blieben die Teppiche im Vaticaniſchen Palaſte, ſpäter bei groſsen Kirchenfeſten zum Aufputze der Proceſſionsſtraſse verwendet, bis der Sturm der franzöſiſchen Revolution ſie wieder entführte. Sie wurden nach der Flucht Pius' VI. mit vielen anderen Einrichtungsſtücken des Vaticans 1798 öffentlich feilgeboten und gelangten in den Beſitz Pariſer Handler, die ihre Beute längere Zeit im Louvre ausſtellten, dann an Pius VII. im Jahre 1808 verkauften. So kamen die Teppiche wieder nach Rom zurück, jedoch nicht auf den urſprünglichen Standort. Sie bilden vielmehr einen Beſtandtheil der päpſtlichen Kunſtſammlungen.

Die ſchlimmen Wechſelfälle ſtehen den Teppichen nur allzudeutlich an der Stirn geſchrieben. Kaum daſs ſich einzelne Spuren der alten Pracht erhalten haben. Von einem Teppiche fehlt die untere Hälfte, die anderen zeigen gezerrte Linien, verblichene Farben. Als aber noch die Lichter in Gold und Silber prangten, die Halbtöne beſonders im Fleiſche nicht erloſchen waren, die Tiefe und Harmonie des Colorits vielmehr unverſehrt ſich zeigte, da muſsten allerdings die Teppiche einen überaus reichen Eindruck hervorrufen und den Glanz der Sixtiniſchen Kapelle gewaltig erhöhen. Sie ſchloſsen den Bilderkreis in derſelben vollſtändig ab. Die Deckengemälde der Kapelle hatten die Schöpfung, den Sündenfall und die Sündfluth, die ganze Vorgeſchichte des Erlöſungswerkes geſchildert und das Harren und Hoffen auf den Heiland in den Geſtalten der Propheten und Sibyllen, wie in den Familiengruppen gezeichnet; die oberen Wandbilder erzählten die Rettung des auserwählten Volkes durch Moſes und die Erlöſung der ganzen Menſchheit durch Chriſtus. Nun muſste noch, um den Cyclus zu vollenden, das Mittleramt der Kirche, als der rechten Erbin der Macht Chriſti, dargeſtellt werden. Dieſe Aufgabe fiel den Teppichbildern zu. Raffael führt uns in denſelben die Stiftung der Kirche, ihre erſten Schickſale, ihre Wundermacht und ihren Triumph über die Feinde vor Augen. Er kennt aber nicht ſtarre Dogmen, ſondern nur dramatiſche Hiſtorien, er belehrt nicht, ſondern erfreut das Auge des Betrachters und verwandelt, was nach der urſprünglichen Abſicht des Beſtellers vielleicht nur fromme Andacht wecken ſollte, in den höchſten Genuſs der Phantaſie. In dieſem Sinne gilt von Raffael und Michelangelo, was die Alten von Homer preiſend ausſagten. Wie dieſer die olympiſchen Götter den Hellenen neu ſchenkte, ſo haben Raffael und Michelangelo den Geſtalten des chriſtlichen Glaubens durch ihre Kunſt neues Leben eingehaucht und ihnen damit die Unſterblichkeit in der menſchlichen Phantaſie geſichert.

Digitized by Google

Die Teppiche fügen ſich nicht allein durch ihren Inhalt den älteren Fresken organiſch ein; ſie ſchmiegen ſich auch räumlich dem übrigen Kapellenſchmucke vollkommen an. Ihre Maaſse beweiſen, daſs ſie die unteren Wände der Kapelle bis zu dem Marmorgitter ganz bedeckten. Drei Teppiche prangten an der Altarſeite: in der Mitte über dem Altar die Krönung Mariae unter der ſpäter abgeſchlagenen Himmelfahrt der Jungfrau von Perugino, rechts davon Petri Fiſchzug, links Pauli Bekehrung. An den Langwänden waren noch je vier Teppiche befeſtigt, rechts vorwiegend mit Bildern aus dem Leben Petri, links die Thaten des anderen Apoſtelfürſten erzählend. Angewebte Streifen umrahmten die Hauptbilder und füllten die Zwiſchenräume (die gemalten Pilaſter) an den Wänden aus. Die Sockelſtreifen ahmen in der Farbe Bronzereliefs nach. Wohl auf den Wunſch des Papſtes wurde hier ſeine eigene Geſchichte im höfiſchen Stile geſchildert. Raffael hat nicht einmal an den mit antiken Elementen ſtark verſetzten Compoſitionen einen erheblichen Antheil. Sie ſind Schülerarbeit und auch als ſolche nicht beſter Art. An die Compoſition der ſieben pilaſterförmigen Streifen dürfte ebenfalls der Meiſter ſchwerlich ſelbſt die Hand angelegt haben, obſchon dieſelben ungleich geiſtvoller durchgeführt ſind, als die Sockelbilder. Sie ſind ganz ornamental gehalten. Auf weiſsem oder goldigem Grunde ſteigen farbige Grotesken empor, ihnen eingewebt erſcheinen allegoriſche und mythologiſche Geſtalten: die Parzen, die Jahreszeiten, die Tagesſtunden, der Atlas die Erdkugel tragend, die drei chriſtlichen Tugenden. Für dieſe Art von Schmuckmalerei gilt Raffael's Schüler, Giovanni da Udine, als der fruchtbarſte Erfinder.

Den höchſten künſtleriſchen Werth nehmen natürlich die elf Hauptbilder in Anſpruch. Doch darf man das Urtheil nicht ausſchlieſslich auf den Eindruck der ausgeführten Teppiche gründen. Selbſt in unverſehrtem Zuſtande brachten ſie in die Compoſition eine weſentliche Aenderung, indem ſie dieſelbe von der Gegenſeite wiedergaben. Was in der Zeichnung rechts ſteht, erſcheint auf dem Gewebe links, und umgekehrt. Wohl hat Raffael auf dieſe nothwendige Umſtellung ſchon in den Entwürfen theilweiſe Rückſicht geübt, aber natürlich nicht hindern können, daſs dadurch die Einheit der Zeichnung weſentlich geſchädigt wurde. Nur die Originalzeichnungen ſelbſt, die Cartons geſtatten einen deutlichen Einblick in die Abſichten des Künſtlers. Leider haben ſich dieſelben nicht vollſtändig erhalten. Vier Cartons ſind im Laufe der Jahrhunderte ſpurlos verſchwunden. Am meiſten zu beklagen bleibt der Verluſt des Cartons für den Teppich über dem Altare: die Krönung Mariae; denn hier hat Raffael offenbar ſeine volle Kraft eingeſetzt und, mit eigenen früheren Werken wetteifernd, die höchſte Vollendung angeſtrebt. Bei den drei anderen Teppichen, zu welchen die Cartons fehlen: die Steinigung Stephan's, die Bekehrung Saul's und Paulus im Kerker, möchte man muthmaſsen, daſs Raffael die Entwürfe ſeinen Schülern überliefs; ſo tief ſtehen ſie unter den anderen Teppichen, von welchen wir noch die Cartons beſitzen. Oder bedingt nur der Umſtand, daſs wir ſie allein nach den Werken des flandriſchen Webers beurtheilen können, ihren geringeren Werth?

Der Teppich mit der Krönung Mariä iſt erſt 1869 wieder aufgefunden worden. Ein franzöſiſcher Künſtler, Paliard, entdeckte ihn in jenem Theile des Vaticans, welcher vom Papſte bewohnt wird, in der Stanza della predica dei

famigliari. Bis dahin kannte man denfelben nur aus einem Kupferftich des Meifters mit dem Würfel. Das Bild baut fich in drei Abtheilungen auf. Oben in den Luften fchwebt Gott Vater, von vier Cherubim umgeben, deren Köpfe unter feinen Armen hervorkommen. Er hält in der linken die Weltkugel und erhebt die Rechte zum Segen. Auf erhöhtem Throne, von welchem zwei Engel die Vorhänge wegziehen, fitzen Chriftus, wie fein Vater im rothen Gewande, und die Madonna. Mit gefenktem Haupte und gefalteten Händen empfängt fie die Zinkenkrone, die Chriftus mit der Rechten empor hält, während er die Linke mit dem Scepter auf den Oberfchenkel ftützt. Zu Füfsen des Thrones find in der Mitte zwei Engel, die in einer Bandrolle lefen, rechts und links aber der h. Hieronymus mit dem Löwen und der Täufer mit dem Rohrkreuze aufgeftellt. Johannes, der gleichnamigen Geftalt auf dem Bilde der Madonna di Foligno im Kopftypus, in Haltung und Bewegung nahe verwandt, blickt nach aufsen und weift mit der Rechten auf die Madonna. Hieronymus in der prächtigen rothen Cardinalstracht hat einen Fufs auf die unterfte Thronftufe geftellt, faltet die Hände und wendet fein Geficht in frommer Andacht der Gruppe Chrifti mit der Madonna zu.

Von diefem Teppiche befitzen wir zwar nicht den Carton, wohl aber einen erften Entwurf, und in diefem eine der köftlichften Handzeichnungen aus Raffael's fpäterer Zeit. Diefe Skizze, mit der Feder in Bifter gemacht und jetzt in Oxford (Br. 52) bewahrt, weicht in wefentlichen Punkten von dem Teppichbilde ab, überragt es aber bei weitem, insbefondere in der Hauptgruppe. Demüthig legt die Madonna beide Hände auf die Bruft, ftärker neigt Chriftus den Kopf Die Geberden des liebevollen Gebens und des dankbaren Empfangens haben hier eine klaffifche Form gewonnen, deren Schönheit die ausführende Hand wieder verfchleiert hat. Auch die Heiligengruppen zu beiden Seiten des Thrones, aus je drei Heiligen beftehend mit Petrus und Paulus an der Spitze, erfcheinen freier und vornehmer auf dem Oxfordblatte, das ebenfo gewifs ein Original ift, wie die Handzeichnungen im Louvre (Br. 278) und in der Ambrofiana (Br 133) fich als Copien, die eine nach einer Variante des Oxforder Entwurfes, die andere nach der endgiltig ausgewählten Skizze enthüllen. Wieder war es der leidige, vom Papft eingeführte Complimentirftil, welcher die urfprüngliche Compofition verdarb. Die Apoftelfürften mufsten dem Johannes und Hieronymus weichen, weil jener den Taufnamen Leo's X., diefer wegen des Löwen den Papftnamen desfelben in Erinnerung brachte.

Hat in diefem Falle der höfifche Dienft in die Raffael'fche Compofition einen falfchen Zug gebracht, fo verblafsten in den drei anderen cartonlofen Teppichen unter der plumperen Schülerhand die Gedanken des Meifters. Von der Steinigung Stephan's foll die Albertina (Br. 163) den erften Entwurf befitzen. Selbft wenn der Raffael'fche Urfprung diefes Blattes angezweifelt werden follte, bleibt der Zufammenhang mit dem Teppiche beftehen, nur mufs man fich den letzteren von der Gegenfeite, wie ja feine Vorlage gezeichnet war, denken. Weniger bewegt erfcheint der Entwurf. Der Heilige kniet mit gefalteten Händen, den Blick nach oben gerichtet, in der Mitte; die Peiniger, welche die Steine von dem Boden aufheben oder fie zu fchleudern fich bereits anfchicken, find in gleicher

Zahl rechts und links von ihm vertheilt. Auf dem Teppiche ift die Handlung fortfchreitend gedacht. Stephanus ift auf feinem Wege niedergefunken; um ihn aufzufangen, breitet ein Freund, der rechts ganz vorne fitzt, die Arme aus,

Krönung Mariae. Bifterzeichnung. Oxford

während die Peiniger auf der rechten Seite gegen ihn heranfturmen. Hinter einer Wolkenfchicht rechts oben kommen Chriftus und Gottvater, einer hinter dem anderen hervor. Schwerlich kann man diefe Verdoppelung einer göttlichen Perfon ohne innere Unterfcheidung als einen glücklichen Zug preifen.

Im einfach grofsen Stile erfafst, aber fchwerfällig ausgefuhrt tritt uns Saulus'

Bekehrung entgegen. Saulus von dem plötzlichen Geſichte Chriſti in den Wolken getroffen, iſt vom Roſſe herabgeſtürzt und liegt, die Arme wie zur Abwehr ausgeſpannt, den Kopf der himmliſchen Erſcheinung zugewendet, auf dem Boden. Entſetzt über das Schickſal des Führers, drängt ſich rechts das Gefolge heran; die vorderſten, ein kräftiger Jüngling, die Lanze in der Hand und zwei Reiter auf wuchtigen Pferden kümmern ſich nur um den geſtürzten Saulus. Der vorgebeugte Leib, der weitgeöffnete Mund, die ausgeſtreckten Arme, alles deutet die tiefe Erregung und den Eifer zu helfen an. Die Männer nach hinten haben bereits auch den Grund des Sturzes entdeckt. Die Hand vor die Augen haltend, um das blendende Licht zu meiden, blickt der eine Reiter nach oben, wo Chriſtus, in der Weiſe Michelangelo's von Engeln geſtützt und getragen, in den Wolken erſcheint. Die Gliederung der Compoſitionen, der gedrängte Haufen rechts, rings um Saulus ein leerer Raum, im Hintergrunde links ſein lediges Pferd, mühſam von zwei Knechten gebändigt, ſowie die Vertheilung der Rollen an die einzelnen Gruppen und Perſonen zeigt die Hand des Meiſters. Dagegen kann man den einzelnen Charakteren wegen der groben Ausführung kein Intereſſe abgewinnen. Dasſelbe gilt von dem ſchmalen Teppiche, der nach der Apoſtelgeſchichte 16, 26 das Erdbeben ſchildert, welches die Bande des gefangenen Paulus löſte. Er iſt betend im Kerker dargeſtellt, während zwei Sebergen in Ausdruck und Bewegung den höchſten Schrecken zeigen. Das Erdbeben iſt durch die Halbgeſtalt eines Rieſen in einer Höhle, der mit Schultern und Armen die Wölbung emporhebt, perſonificirt. Daſs die gleiche Figur auch auf einem Sockelbilde (Flucht Giovanni Medici's aus Florenz) verwendet wurde, ſpricht nicht für die fruchtbare Phantaſie des Erfinders, der ſchwerlich Raffael ſelbſt war.

* * *

Raſch durfte die Schilderung über die zuletzt erwähnten Teppiche ſchreiten; nicht eingehend genug kann die Beſchreibung der noch übrigen ſieben Teppiche lauten, oder richtiger der ſieben Cartons, welche ſich von denſelben erhalten haben; denn erſt durch das Studium der Cartons werden wir in die unverfälſchte Welt Raffael's eingeführt. Ueber die Schickſale der Cartons, ſeit ſie die Werkſtätte des Meiſters 1516 verließen, wiſſen wir wenig Genaues. Sie blieben nach Vollendung der vaticaniſchen Teppiche in Brüſſel zurück, um noch fernerhin als Vorlagen zu dienen. Allmählich verdarben ſie hier und geriethen in Vergeſſenheit. Da ſoll nun Rubens noch ſieben Cartons gleichſam wiederentdeckt und dadurch vor der gänzlichen Zerſtörung gerettet haben, daſs er 1630 bei ſeinem Aufenthalt in England ihren Ankauf durch König Karl I. vermittelte. So hätten wir alſo dem groſsen vlämiſchen Maler nicht allein die Kenntniſs der Lionardiſchen Reiterſchlacht, ſondern auch die Erhaltung eines Raffaelſchen Hauptwerkes zu danken. Sie blieben zunächſt im Whitehallpalaſte, kamen 1653, wie alle Kunſtſchätze der verjagten Stuarts, unter den Hammer, wurden aber glücklicher Weiſe England durch Cromwell erhalten. Der Lord Protector, wahrſcheinlich auch durch den ſtreng bibliſchen Inhalt der Cartons angezogen, erwarb ſie für den Staat um

den Preis von 300 L., kaum ein Drittel der Summe, welche für einzelne Gemälde Correggio's erzielt wurde. Gar mannichfache Wanderungen mufsten fie ſeitdem durch königliche Schlöſſer antreten, fie wurden auch noch einmal im ſiebzehnten Jahrhundert an Teppichwirker abgegeben. Die längſte Zeit blieben ſie in Hamptoncourt, daher ſie auch unter dem Namen: Cartons von Hamptoncourt am beſten bekannt ſind. Gegenwartig (ſeit 1866) haben ſie eine würdige, hoffentlich endgiltige Aufſtellung im Kenſingtonmuſeum gefunden.

Die Cartons, auf zuſammengeklebtem Papier mit Leimfarben gemalt — der Grund iſt braun getuſcht, die Localfarbe kräftig und breit mit Schraffirungen im Schatten und Schillertönen in den Gewändern aufgetragen — zeigen verſchiedene Grade der Erhaltung, da und dort abgeriebene Farben, oder ſpater übermalte Stellen, auch wohl einzelne Riſſe und durch Feuchtigkeit entſtandene Flecke. Immerhin blieb der Kern unverſehrt, und gerade für dieſen Kern darf der unmittelbare Raffaelſche Urſprung angerufen werden. Dafs Raffael bei der Ausfuhrung der Cartons die Hilfe ſeiner Schuler vielfach in Anſpruch nahm, würden wir muthmafsen, auch wenn es Vaſari nicht ausdrücklich berichtete. Selbſtverſtändlich uberliefs er ihnen, die untergeordneten Theile am Carton zu vollenden; auch an ihrer Farbung haben ſie bald gröſseren, bald geringeren Antheil. Man erkennt die verſchiedenen Hände daran, dafs bald ein grauer Ton vorherrſcht, bald die Schatten im Fleiſche an das Schwärzliche ſtreifen, oder dafs in einem Carton die Vorliebe fur beſtimmte Farbenaccorde bemerkbar wird. Trotzdem ſind die Cartons keine Schülerarbeit. Es rührt nicht allein die ganze Erfindung, die Anordnung und Gliederung der Compoſition von Raffael her; jeder Carton offenbart überdieſs ſein perſönliches Eingreifen und enthält die deutlichen Spuren ſeiner Hand, die entweder weiſend dem Schüler voranging oder das von ihnen Begonnene vollendete. Um ſo mehr bleibt es zu beklagen, dafs ſich ſo wenige der vorbereitenden Studien zu den Cartons erhalten haben. Nur von zwei Cartons ſind noch unbeſtrittene Originalſkizzen vorhanden, auſserdem noch vereinzelte Studien zu dieſer oder jener Figur. Deſto häufiger begegnet man Nachzeichnungen der Skizzen und Cartons. Noch als die letzteren in der Werkſtätte Raffael's aufgeſtellt waren, wurden ſie von den jüngeren Schülern als Muſter fleiſsig copirt. So erklaren ſich namentlich die zahlreichen, zuweilen colorirten Köpfe in Originalgröſse, auf welche man in verſchiedenen Sammlungen (Weimar, Louvre u. a.) ſtöſst.

Die Reihe der Cartons beginnt mit dem wunderbaren Fiſchzuge Petri (Ev. Luc. 5, 7). Zwei mit Fiſchen gefüllte Barken ſind einander ſo nahe gerückt, dafs ſie beinahe auf einer Linie ſtehen und ihre Inſaſſen eine gefchloſſene Gruppe bilden. Chriſtus nimmt links die Spitze des einen Kahnes ein. Er hat die eine Hand wie zum Segen erhoben und wendet das Antlitz im ſcharfen Profil dem vor ihm knieenden Petrus zu. In wunderbarer Weiſe prägt ſich in dieſem die Doppelempfindung ſcheuer Verehrung und demüthiger Dankbarkeit aus. Unbekümmert, wie viele Fiſche er erdrückt, hat er ſich dem Wunderthäter zu Füſsen geworfen und die gefalteten Hände weit vor ſich ausgeſtreckt. »Herr, geh von mir hinaus, ich bin ein ſundiger Menſch,« lauten die Worte der Schrift, die nicht eindringlicher verkörpert werden konnten. Auch Andreas würde gern

dem Beifpiel des Bruders folgen und niederknieen, wenn nur das kleine Boot es geftattete. Er fteht in demfelben, hat aber den Oberkörper vorgebeugt und die Arme weit ausgefpannt, feine unbedingte Hingabe an die Perfon Chrifti ausfprechend. Ihm benachbart, aber bereits im andern Kahn, fteht ftark gebückt der jugendliche Johannes. Der Vorgang im erften Boote hat feine Aufmerkfamkeit erregt; er wendet den Kopf dahin und denkt kaum an fein Gefchäft. Mit der einen Hand hilft er das fchwere Fifchnetz aus den Fluthen ziehen, die andere ruht auf feinem Knie. Dagegen ift der in der Mitte des Nachens ftehende Apoftel (Jacobus) mit ganzer Seele bei der Arbeit. Mit aller Anftrengung, fo dafs die Armmuskeln fchwellen, hebt er das Netz empor, der Oberleib ift ganz vorgebeugt und auch der Kopf tief gefenkt. Er hat nur den einen Wunfch, die wunderbar reiche Beute zu bergen. Am Ende des Kahnes fitzt, mit dem Ruder in der Hand, der vollbärtige Steuermann, eine, wie es fcheint, von der Antike infpirirte Geftalt, forgfam bedacht, das durch die Bewegung der Fifcher bedrohte Fahrzeug zu fichern und in feiner Bahn zu erhalten. Da er mit dem fcharf profilirten Kopfe nach links blickt, fo bildet er einen natürlichen Gegenfatz zu Chriftus und mit diefem zufammen den formellen Abfchlufs der Gruppen. Mächtig erhöht wird die Wirkung der Gruppe, in welcher die Vertheilung der Handlung, die feine Abftufung der Charaktere befonders feffelt, noch dadurch, dafs Raffael ein landfchaftliches Stimmungsbild fchuf. Es ift ein klarer, frifcher Morgen. Chriftus hatte an dem jenfeitigen hügelreichen Geftade gepredigt, wo wir noch die Zuhörer verfammelt gewahren, und dann den Fifchern geboten, auf die Höhe des Sees zu fahren. Mit dem vollen Netze kehren fie nun heim. Ein leichter Wind hat fich erhoben, der die Gewänder der Fifcher bewegt und ihr Haar kräufelt. Im fonnenhellen See fpiegeln fich die Geftalten ab; am Ufer des Vordergrundes halten fich Kraniche bereit, ihren Antheil an der Beute in Empfang zu nehmen; in gleicher Abficht kreifen Waffervögel in den Lüften. Ein lebendiger Naturhauch begrüfst uns, eine anheimelnde Wahrheit fpricht aus der ganzen Schilderung. Und wie beutet Raffael diefen naturfrifchen Ton für feine künftlerifchen Zwecke aus! Die Vögel in den Wolken, die Reflexe im Waffer brechen wirkfam in der Farbe die grofsen Flächen, der Luftzug geftattet ihm das Gewand des Johannes fo zu ordnen, dass es die beiden Gruppen theilweife verbindet und zugleich für die helle Hand des Andreas den nöthigen dunklen Hintergrund abgibt. Nichts ift vergeffen; nicht die Deutlichkeit und Vollftändigkeit der Erzählung, nicht die Rückficht auf die malerifche Wirkung, nicht die Forderungen der Webetechnik. Der ganze Vorgang tritt klar vor unfer Auge; wir verfolgen denfelben von feinen Anfängen an durch alle Stufen der Entwickelung und bleiben auch über den Schlufs, die treue Nachfolge der Apoftel, nicht im geringften Zweifel. Der Horizont ift abfichtlich hoch genommen, damit die Geftalten fich in dem Nachen rein und fcharf von einem einfarbigen Grunde, dem Waffer, abheben, bei den einzelnen Figuren wieder die Regel feftgehalten, dafs lichte Flächen auf dunkle und umgekehrt dunkle auf helle (z. B. die eine Hand des Andreas hell auf den rothen Rock des Johannes, die andere dunkel auf die helle Waffer fläche, der Kopf des Jacobus hell auf das eigene dunkle Gewand) zu ftehen kommen. Landfchaft und Gewänder erfcheinen fo behandelt, dafs der Weber

ohne Schwierigkeit den Linien folgen und dabei den farbigen Glanz und den Reichthum feines Stoffes verwerthen konnte. Berechnet, wenn man will, ift alfo die ganze Darftellung bis in die feinfte Einzelheit. In Fieberträumen fchafft kein Künftler. Diefen berechneten, forgfam überlegten Kern umfpinnen aber fo viele lebendige, naturfrifche Züge, dafs man nur diefe gewahrt und nicht an die Weisheit, fondern nur an die Macht der Phantafie, die im Augenblicke fo Grofses hervorbringt, denkt.

Der zweite Carton gibt dem Spruche Chrifti: Weide meine Lämmer (Evang. Joh. 21, 15) Körper und fchildert die Uebergabe der Schlüffel an Petrus. Die Scene fpielt am Ufer des Sees Gethfemane und ift durch die in der rechten Ecke fichtbare Kahnfpitze mit dem vorhergehenden Bilde in eine natürliche Verbindung gebracht. Der auferftandene Chriftus, nur mit einem weifsen, mit goldenen Sternen geftickten Mantel gekleidet, fo dafs ein Theil der Bruft und der ganze linke Arm nackt erfcheinen, fteht für fich auf der linken Seite des Bildes. Mit der einen Hand weift er auf die Schafe, die in feiner Nähe weiden, die andere hält er noch gegen Petrus, dem er die Schlüffel übergeben hatte, gefenkt. In einem früheren Entwurfe (Windforfammlung) zeigt er die Rechte gegen den Himmel erhoben, in einer andern, nur im Stiche von Audran erhaltenen Skizze hält er in der einen Hand die Schlüffel und preft die andere an feine Bruft. Erft nach langer Ueberlegung wählte Raffael die endgültige Geberde, welche auch in der That der Haltung und dem Charakter Chrifti am beften entfpricht. Denn milde Ruhe, ideale Hoheit zeichnen Chriftus aus, im Gegenfatze zu den ftürmifchen Empfindungen, der heftigen innern Bewegung der elf Apoftel, die ihm in gedrängtem Haufen gegenüberftehen.

Petrus im Uebermafs demüthiger Dankbarkeit ift auf die Kniee gefunken, hält die ihm überreichten Schlüffel feft an die Bruft gepreft und blickt voll Ehrfurcht zu Chriftus empor. Die Gewalt der Rede Chrifti hat den ihm nächftftehenden Apoftel zur Erde gebeugt, aber auch die ganze folgende Schaar so mächtig ergriffen, dafs faft alle haftig herandrängen und in Mienen und Geberden die innere Bewegung verrathen. Dem Apoftelfürften zunächft fteht Johannes, eine jugendlich anmuthige Geftalt mit langwallendem Lockenhaar; er faltet die Hände, biegt unwillkürlich das eine Knie und möchte am liebften Petri Beifpiel nachahmen und dem Meifter zu Füfsen ftürzen. Helle Begeifterung, reine Freude über die Erhöhung des Gefährten ftrahlt aus feinem Antlitze. Es ift wieder ein unnachahmlich feiner Zug Raffael's, für die Rolle des hingebenden, neidlofen Freundes gerade den jüngften der Apoftel auszuwählen. Denn die Jugend befitzt vor jedem anderen Menfchenalter das fchöne Vorrecht, fich in fremdem Glücke zu fonnen, die Freundesehre als die eigene zu empfinden. Nicht minder richtig erfcheint der Charakter des Apoftels, wohl des Andreas, der neben Johannes aber mehr in der Tiefe ftcht, der Natur abgelaufcht. In reifem Mannesalter, vollbärtig hat ihn Raffael dargeftellt, wie er überrafcht das Auge auf Chriftus richtet und die Hand gleichfam zur Abwehr ausftreckt. Sorgliche Gedanken umfchweben ihn; ob Menfchenkraft auch die Bürde eines fo fchweren und grofsen Amts tragen könne, bekümmert feine Seele. In diefen beiden Apoftelgeftalten prägt fich die Doppelftimmung aus, welche die Worte Chrifti

auf die Apoſtel ausübten. Sie tönt in der weiteren Schar nach und zwar ſo, daſs die in Johannes wachgerufene lautere Empfindung immer leiſer wiederhallt, die durch Andreas vertretene trübere Auffaſſung dagegen in verſtärktem Maſse auftritt.

Die zwei unmittelbar auf Johannes folgenden Apoſtel, ehrliche Geſellen mit gutmüthigem Ausdrucke, nehmen am Vorgange herzlichen Antheil und offenbaren, nur ruhiger und ſtiller als Johannes, in ihren Zügen dankbare Freude. Dagegen ſteigert ſich in den weiteren Gruppen die plötzliche Ueberraſchung bis zum Unwillen über die Erhöhung des bisher gleichſtehenden Genoſſen. Zu äuſserer und innerer Vermittlung der beiden Gruppen dient der Apoſtel, welcher genau den mittleren Platz in der ganzen Schar einnimmt, ſichtlich nach vorn drängt, mit der Hand ſich Raum ſchaffen will, den Kopf aber rückwärts wendet, als wollte er ſich von dem Eindrucke der That Chriſti hier überzeugen. Verlegenheit ſpiegelt ſich in den Zügen des einen Jüngers, welcher unbeweglich ſteht, ſtarr auf Chriſtus hinblickt und nur mechaniſch den Mantel, der zu fallen droht, feſthält. Groll und Neid dagegen ſpricht aus dem Antlitz des anderen Apoſtels, in welchem Raffael ein vollendetes Charakterbild ſchuf. Gerade ſo wie Johannes iſt er im ſcharfen Profil dargeſtellt, um den Gegenſatz deſto ſtärker hervorzuheben. Das Haar hängt ungeordnet in die Stirn, die Naſe iſt ſchmal und ſpitz; die Züge an ſich nicht haſslich, werden durch die böſe Empfindung verunſtaltet. Er hält ein Buch in der Hand und preſst es krampfhaft an die Bruſt, den Fuſs aber bewegt er zum Fortgehen, als könnte er den ärgerlichen Anblick des erhöhten Genoſſen nicht vertragen. Den Schluſs der Gruppe, die bei aller Einfachheit in den Linien die gröſste Mannigfaltigkeit der Charaktere in ſich birgt, machen drei Greiſe, von welchen aber nur zwei das Geſicht dem Beſchauer zuwenden. In ruhiger Haltung, nicht Beifall ſpendend, nicht Miſsfallen ausſprechend, als kalte, ſcharfe Beobachter und Prüfer der ganzen Scene treten ſie auf; in ihnen gelangt wie die äuſsere Bewegung, ſo auch die innere Empfindung zum Halt, kommt der Kreislauf der pſychologiſchen Affecte zu Ende.

Raffael hat alles gethan, um die ohnehin ſchon gewaltige Wirkung der reichen Charakterſchilderung zu vermehren. Scharfe Einſchnitte gliedern die Gruppen, die auch durch das Colorit gut auseinander gehalten werden. Von Petrus bis zur hinterſten Apoſtelgruppe ſteigt die Kopfhöhe der Figuren, von dem letzten Apoſtel bis zu Chriſtus hebt ſich der reiche landſchaftliche Hintergrund. So kommen ſchöne Liniencontraſte in das Bild. Den höchſten Reiz verlieh aber Raffael demſelben dadurch, daſs er in ihm ſein Chriſtusideal verkörperte. Als einen ſchlanken Mann von reinem Ebenmaſs in den feinen Gliedern dachte ſich Raffael den Gottesſohn, in den Kopf aber legte er den Ausdruck vollendeter Anmuth und ruhiger Hoheit. Reiches blondes Haar fällt in leichten Wellen bis auf die Schultern herab und rahmt das von einem vollkommenen Oval umriſſene Antlitz ein, in welchem beſonders die Zeichnung des Mundes Milde und Liebe ausſpricht.

* * *

Drei Kunſtler der Renaiſſance, jeder von dem anderen unabhangig, haben das Ideal eines Chriſtuskopfes verwirklicht. Weltberühmt iſt der Chriſtuskopf in Lionardo's Abendmahl, von welchem ſich glucklicher Weiſe der Carton in der Brera erhalten hat. Tief ergreift und innig bewegt die Schilderung unendlicher Wehmuth uber den Verrath in den Zugen Chriſti. So ausſchliefslich herrſcht dieſe Empfindung in ſeinem liebevollen Herzen vor, dafs daruber die bange Ahnung des eigenen schweren Schickſals ganz zurücktritt. Lionardo's Chriſtuskopf gegen das Raffaeliſche Chriſtusbild im Teppichcarton nach dem Werthe abzuwägen, wäre unſtatthaft, da bei Lionardo die dramatiſche Handlung den Charakter der Hauptperſon bedingte und das Hervorheben einer beſtimmten Seite empfahl. Da Raffael Chriſtum in ruhiger Lage darſtellte, durfte er hoffen, das reine Idealbild ohne jeden beſonderen Nebenzug zu treffen. Unabweisbar drangt ſich dagegen die Vergleichung des Raffaeliſchen Chriſtusideals mit den Chriſtusbildern Durers auf. Wir wiſſen, mit welcher Vorliebe Dürer die Geſtalt des Heilandes immer und immer wieder verkörperte. Nicht genug daran, dafs er ſie ſeinen drei Paſſionen als Titelbild voranſtellte und wiederholt in Kupfer ſtach: er ſetzte auch ſeine ganze Kraft namentlich auf die künſtleriſche Neuſchöpfung der Vera Ikon. Ein Kupferſtich vom Jahre 1513, die Federzeichnung im Gebetbuche Kaiſer Maximilians 1515 und eine erſt in den letzten Lebensjahren gezeichnete Vorlage, nach welcher ſpater der koloſſale Chriſtuskopf in Holz geſchnitten wurde, bezeugen die ſtetige Beſchäftigung des Meiſters mit dieſem Gegenſtande.

In dem zuletzt erwähnten Holzſchnitte dürfen wir die endgültige Löfung der Aufgabe, das vollendete Ideal des Dürer'ſchen Chriſtus erkennen. Schon die Dornenkrone und die Blutstropfen auf der Stirn deuten darauf hin, dafs Durer auf das Leiden den gröfsten Nachdruck gelegt hat. Der Schmerz hat das Auge erweitert und den Mund geöffnet. Vorwurfsvoll blickt er aus dem gewaltigen Auge, gramerfüllt furcht ſich ſeine Stirn. Er hat den Schmerz ſiegreich überwunden und ſeine Kraft und Hoheit bewahrt, aber ein tiefernſter Zug iſt ihm geblieben. Als ein Held, der in den Tod geht, erſcheint uns Dürers Chriſtus. Raffael dagegen ſchildert den verklärten Chriſtus nach der Auferſtehung, welcher das bittere Leiden bereits vergeſſen und die urſprüngliche Natur voll Milde und Liebe wieder gewonnen hat. Gewifs offenbart ſich in dieſer merkwurdig entgegengeſetzten Auffaſſung zunächſt die Eigenart der beiden Künſtler. Der tiefſinnige, dem ſtrengen Ernſt des Lebens zugewandte, für die Erforſchung der Wahrheit auf allen Gebieten gleichmäfsig begeiſterte Nürnberger Meiſter mufste vom Leiden Chriſti anders ergriffen werden, als der für Anmuth und ſinnliche Schönheit erglühende Raffael. Man braucht nur ihre Selbſtporträte zu betrachten, um die Naturnothwendigkeit dieſer Unterſchiede zu begreifen. Gleichzeitig vertreten aber die beiden Künſtler die grofsen weltgeſchichtlichen Gegenſatze in der germaniſchen und romaniſchen Anſchauung der religiöſen Dinge.

Fur die germaniſchen Völker bildet die Paſſion Chriſti den Kern und Angelpunkt des Glaubens. Und nicht die religiöſe Vorſtellung allein, auch die Phantaſie derſelben erſcheint von dem Leiden und dem Tode Chriſti in höchſtem Mafse erfullt. Man ſtreiche aus den Werken Schongauer's, Holbein's und Dürer's die

Schilderungen der Paſſion und man hat ihre beſten Schöpfungen, ja die hervorragendſten Leiſtungen deutſcher Kunſt weggewiſcht. Niemals hat die Paſſion im Leben und Denken der Italiener eine ähnliche Bedeutung gewonnen. Uns hat ſchon der altgermaniſche Mythus gelehrt, die Götter leidend, ſterbend, ſich opfernd zu ſchauen; dem italieniſchen Volke wurde durch die antike Tradition die Anmuth und ungetrübte Seligkeit als ein weſentliches Merkmal der göttlichen Natur gewieſen. Dieſem Volksglauben gemäſs tritt auch in Raffael's Werken die Paſſionsgeſchichte in den Hintergrund. Ganz im Anfange ſeiner Laufbahn, noch in völliger Abhängigkeit von ſeinem Lehrer, hat er Chriſtus am Kreuze gemalt, dann 1507 die Grablegung Chriſti geſchildert. Der merkwürdig langſame Fortgang der Arbeit beweiſt allerdings zunächſt die Weisheit des Meiſters, welcher jede Form ruhig ausreifen liefs; ſie deutet aber, beſonders wenn man das wiederholte Umwerfen der ganzen Compoſition erwägt, die Schwierigkeiten an, des Gedankens in der Phantaſie völlig Herr zu werden. Erſt nach langer Zeit entſchloſs ſich Raffael, wieder eine Scene aus der Leidensgeſchichte zu verkörpern. Gerade in dem Jahre, in welchem er mit den Teppichcartons beſchäftigt war, malte er das durch ſeine Schickſale beruhmte Bild der Kreuztragung fur ein Palermitanerkloſter. Als ob er aber das Selbſtbekenntniſs ablegen wollte, dafs ihn der Gegenſtand fremdartig berühre, entlehnte er die Hauptgruppe dem Holzſchnitte in Dürers „groſser Paſſion". Chriſtus, der unter der Laſt des Kreuzes zur Erde geſunken iſt und mit der Linken auf einen Stein ſich ſtützt, und der Scherge, welcher den Erlöſer am Strick zerrt und mit weit geſpreizten Beinen einherſchreitet, ſind unmittelbar dem Dürer'ſchen Schnitte nachgebildet, der auch fur die allgemeine Anordnung zum Muſter diente. Eine glänzendere Huldigung konnte ſich der Nürnberger, in der Heimat „nach der Sonne der Anerkennung frierende" Maler nicht wünſchen. Er war mit Recht ſtolz auf das Geſchenk, das ihm Raffael eben in dieſer Zeit (1515) überreichen liefs, ein köſtliches Studium nach dem Nackten, die ſinnig ausgewählte Gabe fur den Meiſter in der Proportionslehre; wie hätte ihn erſt die Anrufung ſeines Genies in dem Gemälde der Kreuztragung erfreut und gehoben!

* * *

Spiegelt der Carton der Berufung Petri ausſchliefslich pſychologiſche Empfindungen und Stimmungen wieder, ſo entrollt dafur der dritte Carton eine reiche, auch äufserlich mächtig bewegte Handlung. Raffael ſchildert in demſelben nach den Worten der Apoſtelgeſchichte (2, 2–8) die Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes an der ſchönen Pforte des Tempels. Der Schauplatz war durch den Text, welchen Raffael hier, wie immer, mit der gröfsten Treue wiedergab, vorgeſchrieben. Die beiden Apoſtel ſtehen in der ſäulengeſchmückten Vorhalle, der Stoa, welche eine Menge Volkes durchſchreitet, wo ſich die Bettler aufhalten. Indem Raffael für Form und Zierrat der Säulen in der alten Peterskirche aufgeſtellte Bronzeſaulen zum Muſter wählte, mit gewundenen Schäften und reichem Relieffſchmucke, verlieh er der Ueberlieferung volles Recht; denn die Säulen in der Peterskirche ſollten angeblich aus dem Tempel

von Jeruſalem ſtammen; gleichzeitig bot er aber dem Teppicharbeiter eine glanzende Gelegenheit ſeine Kunſt zu zeigen, und die gröſste ornamentale Pracht, ſo leicht im Webeſtoff herſtellbar, zu entwickeln. Die Rückſicht auf die Gewebetechnik lieſs Raffael von einer ſtilrichtigen Säulenordnung abſehen; der Klarheit und Schönheit der Compoſition zu Liebe opferte er die Regeln der Perſpective. Daſs ſein Säulenbau der Wirklichkeit widerſpreche, wuſste Raffael gewiſs ebenſogut, wie ihm die übertriebene Kleinheit der Barken auf dem »Fiſchzuge Petri« bekannt war. Ihm lag aber mehr an der innern Wahrheit als an der äuſseren Richtigkeit. Jede andere Säulenſtellung hätte die Gliederung des Bildes, die Symmetrie der Anordnung zerſtört.

Zwiſchen dem mittlern Säulenpaare gewahren wir die Hauptgruppe vereinigt: am Boden kauernd den ſtumpfſinnigen, von Geburt an lahmen Bettler, ihm gegenüber Petrus, welcher den Krüppel am Arme faſst und aufſtehen heiſst, und mehr in der Tiefe den schöngelockten, jugendlichen Johannes. Die Contraſte männlich würdiger Kraft, holder Anmuth und erbarmenswerther Hilfloſigkeit erſcheinen prächtig ausgeprägt und zu groſser Wirkung einander entgegengeſtellt. Wir wundern uns nicht über die ausdrucksvolle Schönheit der Apoſtelgeſtalten; ſie lag gleichſam auf des Künſtlers Wege. Deſto mehr erſtaunen wir über die entſetzliche Wahrheit in der Schilderung des Idioten. Aus der unentwickelten Kopfbildung, dem tiefliegenden Auge, der plumpen Naſe, ſchweren Zunge, die ſich zwiſchen die Lippen drängt und das Sprechen hindert, aus den abgezehrten, dunnen Beinen kann das deutlichſte Krankheitsbild abgeleitet werden. Nur noch einmal wurde von der älteren Kunſt eine pathologiſche Figur von ähnlicher Wahrheit geſchaffen, und das geſchah durch einen merkwürdigen Zufall zu derſelben Zeit, in welcher Raffael im Hoſpitale zu Sto. Spirito Studien für den Bettler machte. Die Ausſatzigen auf dem Holbein'ſchen Katharinenaltar in Munchen offenbaren die gleiche unumwunden kühne Treue in der Wiedergabe des Häſslichen. Daſs das Widerwärtige und Häſsliche nicht einen beſtimmenden Eindruck im Beſchauer hervorrufe, dafür ſorgen die benachbarten Geſtalten der Apoſtel, deren ideale Natur in deſto hellerem Lichte erſcheint.

Petrus, in ſcharfes Profil geſtellt, hat das Machtwort geſprochen, Johannes winkt liebevoll aufmunternd dem Bettler zu, ſich zu erheben, und ſchon macht auch derſelbe den Verſuch und beginnt den Leib zu ſtrecken, wobei er mechaniſch noch nach der Krücke auf den Boden greift. Könnte doch auch dem anderen, durch eine Saule von der Hauptgruppe getrennten Bettler gleiches Heil widerfahren! Er kniet, auf einen Stock geſtützt, und wendet das Geſicht mit dem Ausdruck einer ſeltſam aus Schrecken, Hoffnung und Neid gemiſchten Empfindung den Apoſteln zu. Die Kopfform giebt an Haſslichkeit dem Typus des anderen Bettlers wenig nach. Einige ſpärliche Barthaare zeigen ſich am Kinn, die Unterlippe hängt vor, die niedrige Stirn weicht ſtark zuruck, der Schadel iſt nahezu kahl. Doch prägt ſich die ſittliche Verkommenheit viel deutlicher aus, als die natürliche Hülfloſigkeit. Und dieſen Gegenſatz zu dem durch ein Wunder geheilten Bettler auszuſprechen und dadurch die That der Apoſtel auch für die rein menſchliche Empfindung zu begründen, mag bewuſste Abſicht des Künſtlers geweſen ſein.

Reiches Leben wogt weithin in den Säulenhallen. Die Näherſtehenden geben ihre Neugierde oder Theilnahme an dem Ereigniſſe kund, vor allem der alte bärtige Mann, deſſen Kopf links hinter der Säule ſichtbar wird und rechts die jugendlich ſchöne Mutter, welche, während ſie ihr Kind an den Buſen anlegt, den Kopf dem geheilten Lahmen zuwendet. Minder freundlich blickt, gleichfalls auf der rechten Seite, zwiſchen den Säulen hervorkommend ein Prieſter auf die wunderthätigen Apoſtel, deren erhöhte Macht er fürchtet und mit der Hand gleichſam abwehren möchte. Nur die Kinder haben das Vorrecht, unbekümmert um den ganzen Vorgang in ihrer eignen Welt zu beharren. Eine Säule trennt von dem lahmen Bettler einen nackten Knaben voll Kraft und Leben, der ungeduldig an dem Kleide ſeines neugierigen Begleiters zerrt und gern weiter gehen möchte; fröhlichen Sinnes trabt weiter im Hintergrund ein kleinerer, gleichfalls nackter Knabe, über die Schulter an einem Stabe ein zum Opfer beſtimmtes Taubenpaar tragend, an der Seite ſeiner Mutter. Aus der innerſten Seele Raffael's ſind dieſe herrlichen Weiber und prächtigen Kinder geſchaffen. In der unmittelbaren Nähe der häſslichen Krüppel wirken ſie doppelt kräftig; ſie geſtatten aber auch, die Betrachtung des Bildes mit einem wohlthuenden, harmoniſchen Eindrucke abzuſchlieſsen. Der letzte Blick fällt ſtets auf die liebreizenden Geſchöpfe, in welchen Raffael das Glück des Daſeins, im Gegenſatze zu dem auf den Bettlern laſtenden Drucke deſſelben, verkörpert.

Einen noch höheren dramatiſchen Schwung als die Heilung des Lahmen offenbart der vierte Carton: die Beſtrafung des Ananias (Apoſtelgeſch. 5, 1—5). Auf hoher Bühne haben ſich neun Apoſtel verſammelt, und über Ananias, welcher das für die Armen beſtimmte Geld vorenthalten und »Gott belogen« hat, Gericht gehalten. Wir ſehen das Urtheil bereits vollſtreckt. Vor den Stufen der Bühne iſt Ananias hingeſunken, ſein Leben in krampfhaften Zuckungen ausathmend. Den Eindruck des furchtbaren Vorganges ſpiegelt die nächſte Umgebung wieder. Der Jüngling, welcher links knieend auf ein Almoſen wartet, prallt förmlich entſetzt zurück; zwei Männer, rechts ſtehend, beugen ſich ängſtlich über Ananias; der eine mit weit ausgebreiteten Armen und vorgeſtrecktem linken Fuſse blickt verblüfft auf den ſo plötzlich ſterbenden Gefährten, während der andere jüngere mit der Hand auf die Apoſtelgruppe hinweiſt und dadurch den Zuſammenhang des Ereigniſſes andeutet. Auch ſonſt hat aber Raffael Sorge getragen, daſs wir über die Hauptrollen der Apoſtel nicht im Dunkeln bleiben. Von der groſsen Gruppe, in welcher Mitleid, Staunen und Furcht vor der Macht Gottes offenbar wird, ſondern ſich zwei Apoſtel ſcharf ab. Aus der Mitte der Gruppe tritt ein Apoſtel heraus, finſter blickt ſein Auge, ſtrenger Ernſt, bis zur Härte geſteigert, ſpricht aus ſeinen Zügen. Unbeweglich, beinahe ſteif ſteht er da, nur die Linke, welche mit ausgeſtrecktem Finger auf Ananias und deſſen Gefährten zeigt, bekundet die innere Erregung. Der wahre Held der Handlung, wenn er auch nicht den Ehrenplatz einnimmt, iſt aber Petrus, welcher rechts von dem erſten Apoſtel bis an die Schranke der Bühne vorgetreten iſt und mit hoch erhobenem Arm ſich als den Vollſtrecker des göttlichen Strafgerichtes enthüllt. Aus welchen Gründen Raffael die Hauptfiguren gleichſam verdoppelt, neben Petrus noch einem

zweiten Apoſtel eine ſo hervorragende Stellung gegeben und jenen mehr an die Seite des Bildes gerückt hat, wiſſen wir nicht. Beſäſsen wir noch die Skizze zu dem von Schülerhand vollendeten Carton, ſo würde uns wahrſcheinlich dieſer auffallende Umſtand genügend erklärt werden. Nichts trübt dagegen die Durchſichtigkeit der beiden Seitengruppen. Links gewahren wir auf der Bühne, von den anderen Apoſteln getrennt, Johannes mit milder Hand Frauen und Männern Almoſen ſpendend, rechts naht ohne Ahnung des Strafgerichtes, das ihren Mann getroffen hat, Sapphira, in den Händen Geld, den verheimlichten Erlös aus ihren Gütern, zählend. Dieſe beiden Seitengruppen durften nicht fehlen; durch ſie erſt wird der ganze Verlauf der dramatiſchen Handlung uns klar vor die Augen gebracht, ſie geben erſt der Schilderung den rechten Abſchluſs ſowohl in Bezug auf die maleriſche Form, wie auf die Abſtufung der Empfindungen. Wie langſam und leiſe klingt das gewaltige Pathos aus, welches die Mittelgruppe beherrſcht, wie wohlthuend wirkt der Contraſt der äuſserlich bewegten, aber innerlich ruhigen Seitengruppen zu den äuſserlich wenig bewegten aber innerlich mächtig erregten Apoſteln! Mit Recht wurde daher ſtets dieſes Bild als ein unübertroffenes Muſter der Compoſition geprieſen.

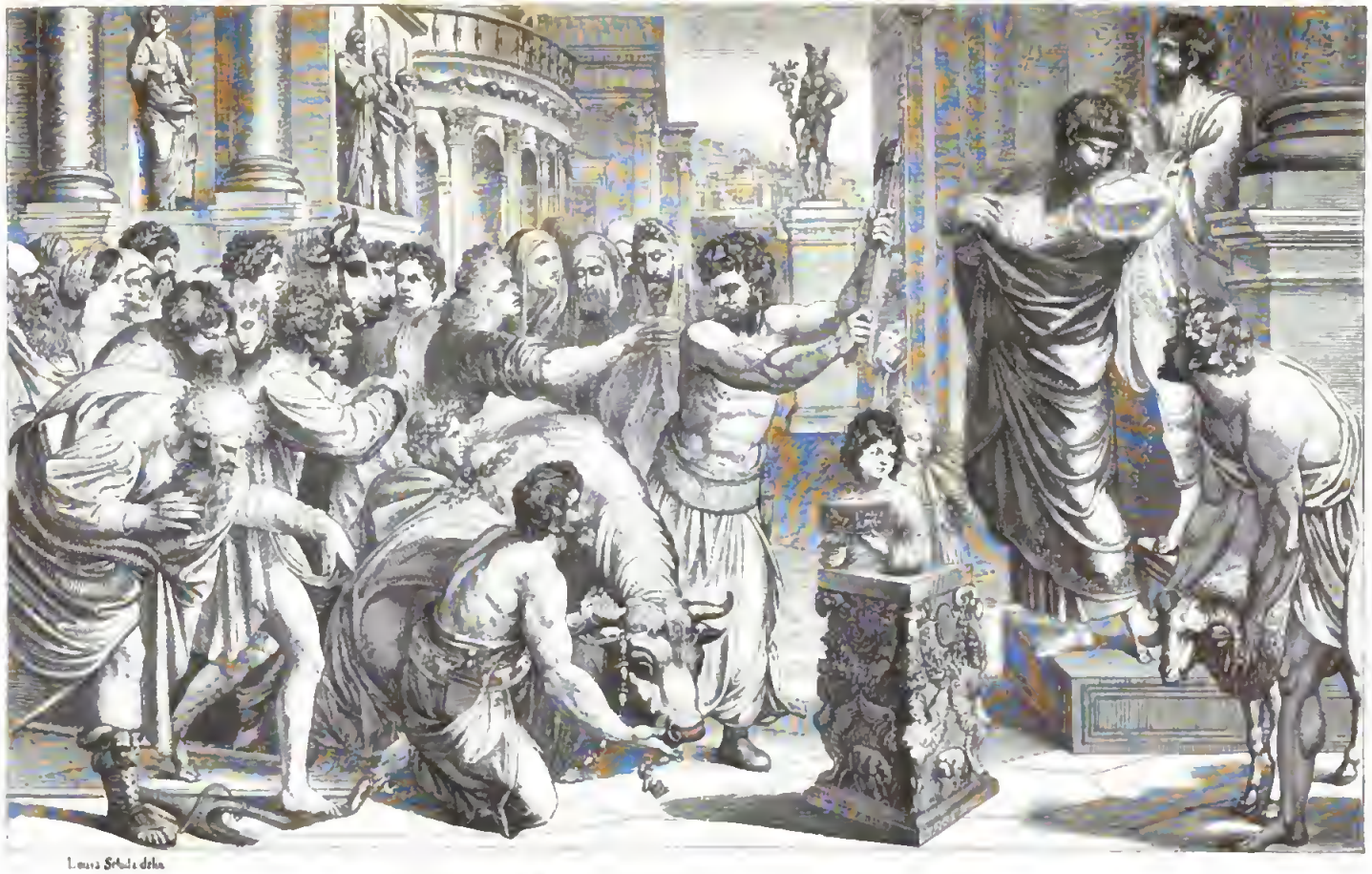
* * *

Die noch folgenden drei Cartons verherrlichen den Apoſtel Paulus, ſchildern ihn als Wunderthäter, erzählen, daſs er von dem Volke wie ein Gott verehrt wurde und beſchreiben die Macht ſeiner Rede. Als Gegenſtuck zur Beſtrafung des Ananias durch Petrus führt uns Raffael im fünften Carton die Blendung des Zauberers Elymas (Apoſtelgeſch. 13, 6) durch Paulus vor. Den dramatiſchen Ton ſchlägt er mit gleicher Kraft und Stärke an, die Scene ſelbſt ordnete er aber ganz verſchieden an. Die Mitte des Bildes nimmt, vor einer Niſche auf erhöhtem Stuhle ſitzend, der Proconſul Sergius, von Lictoren umgeben, ein; Paulus und Elymas ſtehen links und rechts im Vordergrunde wie zwei Kämpfer einander gegenüber. Sie haben bereits ausgekämpft, Paulus den Sieg errungen. Hoch aufgerichtet, ſtreckt er Arm und Hand zum Befehl aus; verächtlich wendet er das Antlitz vom Gegner ab, ſo daſs es beſchattet und nicht einmal im vollen Profile ſichtbar wird. Aus der ganzen Haltung ſpricht ſtolze Sicherheit und Zuverſicht. Und in der That: des Apoſtels Machtwort iſt bereits in Erfüllung gegangen, Elymas plötzlich mit Blindheit geſchlagen. Mit geſchloſſenen Augen taſtet er ängſtlich ſeinen Weg; beide Arme hat er vorgeſtreckt, die einzelnen Finger auseinandergezogen, die Füſse unſicher aufgeſetzt, den Kopf zurückgebogen. Das Ungewohnte und dadurch doppelt Furchtbare des Zuſtandes läſst ſich nicht lebendiger darſtellen. Kaum bedarf es der Nebenfiguren, um den Vorgang bis in das feinſte und kleinſte zu erklären. Ein Mann tritt dem Zauberer dicht zur Seite und prüft ſcharf die Augen, ob denn auch in der That ihr Licht erloſchen ſei. Seine Mienen und Geberden, beſonders die zurückprallenden Hände ſagen aus, daſs er ſich von der Wahrheit überzeugt habe. Hinter Elymas zeigt ein Mann auf ſeine eigenen

Augen, um das Unglück deutlich zu machen, eine Frau aber wendet ſich zu den Nachbarn und weiſt zornentflammt auf den Apoſtel als den Urheber der That. Nicht eine Geſtalt erſcheint zwecklos in dem Bilde oder könnte vermiſst werden. Bis zu den fernſtehenden hin werden die Beziehungen zur Handlung geſponnen und charakteriſtiſche Zuge ausgeprägt. Die höchſte Kunſt freilich ſparte Raffael für die beiden Hauptperſonen. Bei dem Apoſtel der männlich kräftige Kopf, bei Elymas die gemeine Pfiffigkeit, die doch zu Schanden wird, dort der majeſtätiſche Wurf des Mantels, hier das unruhige, knittrige Gefälte des Gewandes, alles enthüllt den Gegenſatz zwiſchen dem Triumphator und dem Beſiegten. Auch die Beleuchtung der beiden Figuren wurde von Raffael wohl vorbedacht. Auf Elymas Augen fällt das ſtärkſte Licht, um ihre Abgeſtorbenheit nur noch deutlicher zu verrathen, bei dem Apoſtel wird die ausgeſtreckte Hand, das Werkzeug des Willens, am hellſten beleuchtet. Paulus und ſein Gefährte Barnabas ſtehen im milden Halbdunkel, ein greller Schein wird auf Elymas und deſſen Umgebung geworfen. Wie mag erſt der Carton in unverfehrtem Zuſtande gewirkt haben. Leider hat er durch Uebermalung und Abfall der urſprünglichen Farbe viel gelitten.

Beſſer erhalten zeigt ſich der ſechſte Carton, welcher das Opfer zu Lyſtra (Apoſtelgeſch. 14, 7—10) ſchildert. Die Handlung erzählt das Bild mit aller nur wünſchenswerthen Deutlichkeit. Paulus und Barnabas haben in Lyſtra das Evangelium gepredigt, Paulus einen Lahmen, der gläubig war, geheilt. Wir ſehen dieſen rechts im Vordergrunde. Seine Krücke hat er weggeworfen, feſt ſteht er auf ſeinem Beinen, dankerfüllt faltet er die Hände und blickt freudeſtrahlend auf den Apoſtel. Sein Nachbar, ein älterer Mann, luftet den Gewandzipfel, um zu prüfen, ob jener auch in Wahrheit gehen könne, voll Neugierde drängen ſich zwei andere Männer heran und werfen gleichfalls den forſchenden Blick auf das plötzlich geheilte Bein. Im Hintergrunde aber ſtehen noch zwei Frauen, vielleicht die Mutter und Schweſter des Lahmen, welche die Augen über das ganze Bild weg auf den Apoſtel voll gläubiger Verehrung richten. Die Verehrung nimmt aber noch viel raufchendere Formen an. Jupiter und Mercur, meint das Volk, ſind in Lyſtra eingekehrt. Und ſchon bereitet ſich die Menge vor, den Göttern zu opfern. Ein mächtiger Opferſtier wird von einem Jüngling herbeigeführt, in der Mitte des Bildes ſind Opferknechte beſchäftigt, in Gegenwart der Prieſter einen anderen Opferſtier zu fällen. Sie haben die Thiere bis zu dem reichgeſchmückten Altar geſchleppt, hinter welchem zwei Knaben, der eine die Doppelflöte blaſend, der andere, die acerra, das Weihrauchkäſtchen haltend, ſtehen. Ein Opferdiener hält knieend den zur Erde geſenkten Kopf des Stieres feſt, während der andere halbnackte, muskelkräftige Knecht das Beil ſchwingt. Er würde im nächſten Augenblicke den Streich führen, wenn nicht aus der Volksgruppe heraus ein Jüngling ſich vordrängte und mit ausgeſtrecktem Arm ihm Halt zurieſe. Dieſer hat die Entrüſtung des Apoſtels über den Götzendienſt bemerkt, und erſcheint nun eifrig bemüht, dem Treiben der bethörten Menge zu ſteuern. Paulus ſteht auf einem erhöhten Sockel; er wendet ſich mit Abſcheu von der Scene ab, entflammt im heftigſten Zorn, und droht ſein Kleid zu zerreiſsen.

Digitized by Google



Das Opfer zu Lyſtra. Cartonzeichnung London, Kenſingtonmuſeum.

Bekanntlich hat Raffael zu diefem Carton fich mannigfach ftoffliche Anregungen aus der Antike geholt, den ganzen Opferapparat römifchen Sculpturen nachgebildet. Die Reliefs der Trajansfäule wiefen ihm ähnliche Scenen, insbefondere aber fand er die Gruppe mit dem Opferftiere in einem antiken Relief vorgebildet, welches in den Gärten der Medici bewahrt wurde. Es ift durch die Nachzeichnung des Santi Bartolo allen Kunftfreunden zugänglich. Doch darf Raffael nicht mit dem Vorwurf der Abhängigkeit von fremden Muftern belaftet werden. Die äufsere Scene des Vorganges mufste er felbftverftändlich dem Alterthume entlehnen, das mit feinen zahlreichen Denkmalern täglich zu feinen Augen fprach. Er ftudirte aber die Antike nicht anders, als er die Natur überhaupt ftudirte, wenn er z. B. feinen Bildern einen landfchaftlichen Hintergrund verlieh oder für feine Geftalten Modelle fuchte. Die freie Verwendung der gefundenen Motive behielt er fich vor und ordnete fie ftreng dem Grundgedanken feiner Bilder unter. Der Kern der Compofition ift Raffael's ausfchliefsliches Eigenthum, und felten zeigte er eine fo grofse Schöpferkraft wie in dem Carton des Lyftra-Opfers. Gleichfam in grofsen Wellen bewegen fich die Empfindungen, die er anfchlägt, die leidenfchaftlichen Affecte werden wirkfam unterbrochen, durch Contrafte gleichmäfsig gehoben und gelöft. Wir können weder die beiden Knaben hinter dem Altar miffen, welche den Apoftel von der Gruppe der Opfernden trennen und wie ein fanfter Wohllaut inmitten der heftigen Bewegungen beruhigen, noch den Mann neben Paulus, welcher einen Widder zum Opfer herbeifchleppt. Wie fich zwifchen dem Apoftel, dem abwehrenden Jüngling neben den Prieftern und den Frauen im Hintergrunde rechts ein unfichtbares Band fchlingt, das fie als zufammengehörig erweift, fo offenbart fich auch die Stärke der Verehrung, der unwiderftehliche Drang, dem Wunderthäter zu huldigen, am deutlichften dadurch, dafs die Opfer von allen Seiten herbeiftrömen. Auf keine andere Art konnte das fein abgewogene Gleichgewicht der Compofition beffer erzielt werden.

Aus dem mächtig wogenden Volksleben verfetzt uns der letzte Carton in die ftille Welt leifer Seelenftimmungen, wie fie durch den Wiederhall einer Rede geweckt werden. Er fchildert (Apoftelgefch. 17, 16—18, 34) die Predigt Pauli in Athen. Stattliche Tempel grenzen den Platz ein, auf welchem der Apoftel den Epikureern und Stoikern den unbekannten Gott verkündete. Rechts erhebt fich ein Rundbau, deffen Formen fichtlich an Bramante's kleine Kapelle im Hofe von S. Pietro in Montorio erinnern. Säulen von grünlichem Marmor umfchliefsen den Mauerkern, in deffen Nifchen Bildfäulen aufgeftellt find. Auch vor der Tempelthüre ift eine Erzftatue, den Gott Mars darftellend, errichtet. Auf der linken Seite, doch fo, dafs zwifchen den beiden Tempeln ein Durchblick in das Freie fich öffnet, fteigt eine mächtige Pfeilerhalle empor. Eine erhöhte Platform nimmt den ganzen Vordergrund links ein. Paulus fteht allein auf derfelben und beherrfcht auf diefe Weife fchon äufserlich die Verfammlung, wie er auch als die allein handelnde Hauptperfon auftritt. Im Eifer der Rede ift er bis hart an die Stufen vorgefchritten, beide Arme hält er ausgeftreckt in die Höhe, um feine Worte noch eindringlicher zu geftalten. In diefem lebendigen Geberdenfpiele fammelt fich die geiftige Erregung des

Apoſtels. Selbſt der beſchattete Kopf, im Profil ſichtbar und nach links gewendet, tritt in Bezug auf die Kraft des Ausdrucks dagegen zurück, auch der Leib zeigt eine vollkommen ruhige Haltung, um die Aufmerkſamkeit ganz allein auf die charakteriſtiſche Bewegung der Arme zu lenken. Dieſe beſtimmt auch die Form des Gewandes, den über die linke Schulter raſch geworfenen Mantelzipfel und die durch die Hebung der Arme zurückgeſchobenen Aermelfalten.

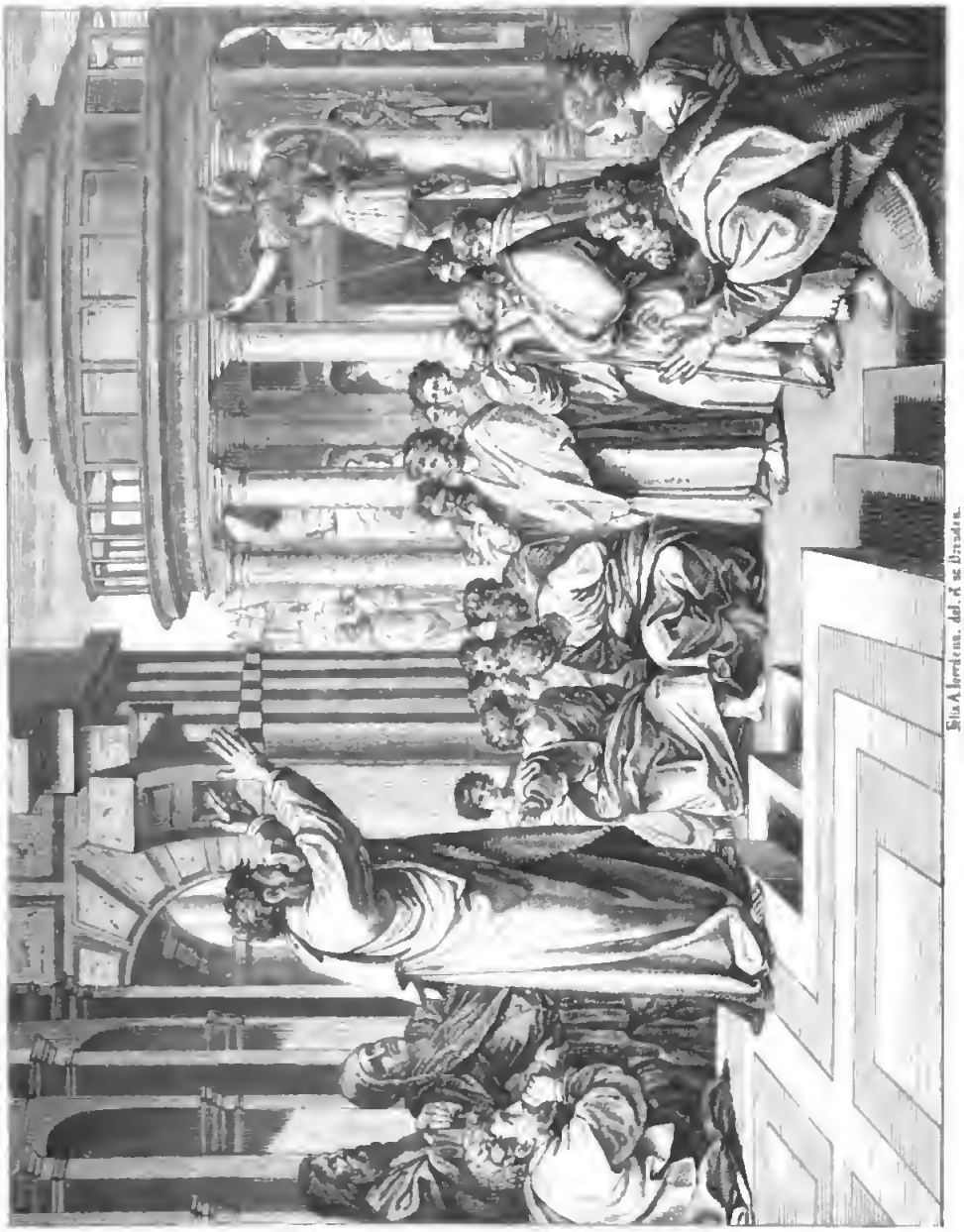
Dem Apoſtel gegenüber auf tieferem Plane erblicken wir die »Männer von Athen«. Sie erſcheinen kleiner als es die Entfernung vom Auge im Verhältniſs zu Paulus verlangt. Um ſo majeſtätiſcher wirkt ſeine Geſtalt, um ſo mächtiger beherrſcht er die Gemeinde, die unter dem Banne der Rede ſteht. Jede Stufe der Aufmerkſamkeit, alle Grade der Theilnahme werden in den Zügen der Zuhörer offenbar. Der vorderſte Mann in der Gruppe, an welchen der Apoſtel zunächſt ſeine Worte richtet, hält die Arme unter ſeinem Gewande läſſig geſenkt, neigt den Kopf, wie man wohl thut, wenn man ſcharf und genau hören will, ein wenig zur Seite und blickt treuherzig auf den Redner. Sein Nachbar, ein kahlköpfiger Greis, hört nur widerwillig zu, kann aber die Wucht der Worte nicht leugnen. Feſt ſtützt er ſich mit beiden Händen auf einen Kruckſtock und hat die Wange auf dieſe gelegt. Unter buſchigen Augenbraunen lagern tief die Augen, welche den Apoſtel durchdringen möchten. Wie wenig er überzeugt iſt, ſagen die Stirnrunzeln, und dennoch vermag er den Blick vom Redner nicht wegzuwenden. In tiefes Nachdenken iſt der dritte Zuhörer verſunken; er hält den Kopf vorgeneigt, die Arme unter dem Mantel verſchränkt und zeigt in Mienen und in der ganzen Haltung, wie mächtig ihn Pauli Predigt ergriffen hat, ſo daſs er die Außenwelt ganz vergiſst und ſich völlig in die empfangenen Eindrücke verſenkt, ganz im Gegenſatze zu dem alten Manne vor der Tempelſäule, welcher in mehr äußerlicher Weiſe die Rede überlegt und wie der an den Mund gelegte Finger andeutet, ſich prüfend und bei ſich abwägend verhält. Alle dieſe Geſtalten ſtehen jede für ſich da, kümmern ſich nicht um einander, finden ihren Mittelpunkt ausſchließlich im Apoſtel. Lebendiger und aufgeregter enthüllt ſich die andere Hauptgruppe, die auf zwei Bänken in der Tiefe des Bildes Platz genommen hat. Drei alte Männer erörtern halblaut die neue Lehre und ziehen dadurch die Aufmerkſamkeit der zwei Jünglinge auf der vorderen Bank auf ſich. Der eine wendet ſich haſtig um, begierig die Gegenreden zu vernehmen, der andere hat den Kopf gleichfalls zurückgedreht, weiſt aber mit der Hand auf den Apoſtel, als wollte er bekräftigen: dieſes hat der Redner wirklich geſagt. Hinter ſeinem ausgeſtreckten Arme taucht, ſcharf und hell von den Steinpfeilern ſich abhebend, noch ein jugendlicher Kopf auf, der die Augen ſtarr auf den Apoſtel richtet und ſein Staunen über die wunderbar neue Lehre gar nicht bemeiſtern kann. Er bildet den Uebergang zu den drei Männern hinter Paulus, unter welchen namentlich der dickbauchige Plebejer auffällt, der mit der Mütze auf dem Kopfe, die Hände in den Gürtel geſteckt, ſtumpf zu dem Redner emporblickt. Ihn hat die bloſse Neugierde in den Areopag gebracht, während wieder die beiden anderen Geſtalten theils ſympathiſches Intereſſe, theils bedachtige, kühl berechnende

Aufmerkſamkeit bekunden. Keiner von allen dieſen Zuhörern hat es bis zur völligen Zuſtimmung zu den Worten des Apoſtels gebracht, in keinem iſt die neue Wahrheit zur Ueberzeugung geworden. Für dieſe Rolle hat Raffael einen Mann und eine Frau auserſehen, welche rechts im Vordergrunde die Stufen emporſteigen. In dem Manne, der beide Hände dem Apoſtel entgegenſtreckt, ſpricht ſich die freudige Begeiſterung aus, ſeine Begleiterin verhält ſich ruhiger, offenbart in ihren Zügen aber gleichfalls Ehrfurcht und Bewunderung. Wir haben nicht nöthig nach der Bedeutung dieſer beiden Geſtalten zu fragen. Der letzte Vers des 17. Capitels in der Apoſtelgeſchichte belehrt uns über ihre Natur: »Etliche Männer hingen ihm an und wurden gläubig; unter welchen war Dionyſius, einer aus dem Rath, und ein Weib mit Namen Damaris«. Erſt durch Dionys den Areopagiten und durch Damaris, die Vertreter des bekehrten und gläubigen Volkes, gewann das Bild den rechten innern Abſchluſs.

* * *

Die Teppichcartons ſind die Parthenonſculpturen der neueren Kunſt. Wie die Statuen und Reliefs am Parthenon, wenn ſie auch nicht durchgängig die eigenhändige Arbeit des Meiſters verrathen, als die vollendetſte Schöpfung des Phidias und ſeiner Schule, als der Höhepunkt helleniſcher Kunſt begrüſst werden: ebenſo treten uns in den Teppichcartons die reifſten Leiſtungen Raffael's und ſeiner Schule und in ihnen zugleich die herrlichſten Werke der italieniſchen Renaiſſance entgegen. Von den Parthenonſculpturen entlehnen wir den Mafsſtab, wenn wir den Werth eines antiken plaſtiſchen Werkes ſicher beurtheilen wollen, zu ihnen blicken wir unwillkürlich prüfend und vergleichend, ſobald aus der noch immer unerſchöpften griechiſchen Erde ein neues Marmorbild emportaucht. In ähnlicher Weiſe dürfen auch Raffael's Teppichcartons eine Muſtergeltung in Anſpruch nehmen. Der Gedanke, dafs dieſelbe anders erſcheinen könnten, kommt uns gar nicht in den Sinn. Die Natur ſelbſt, möchten wir glauben, hat ſie geſchaffen und ihnen das Gepräge nicht allein der Vollkommenheit, ſondern auch der unbedingten Nothwendigkeit verliehen. Aus jedem Carton leuchtet uns hell und klar ein feſtes Bildungsgeſetz entgegen, nach welchem der Künſtler jede Gruppe, jede Geſtalt entworfen hat. Doch hat er das Geſetz nicht von aufsen in das einzelne Bild hineingetragen, ſondern jedesmal aus der Natur der Handlung und des Charakters der Hauptperſonen frei und ſelbſtändig entwickelt. Raffael kennt keine Regeln, die mechaniſch wiederholt werden; er läſst, ſcheinbar aller Selbſtthätigkeit entſagend, das innere Weſen des geſchilderten Gegenſtandes ſich frei und harmoniſch entfalten. So tritt in jedem Falle rein und unverhüllt das Geſetz einer wahrhaft organiſchen Bildung in die Erſcheinung. Wie wunderbar mannigfach ſind doch die Grundlinien, auf welchen ſich die Compoſition aufbaut! Bald bewegt ſich dieſelbe fortſchreitend auf einer horizontalen Linie, bald läſst ſie ſich von einem Eirund (Ananias), bald von einem Halbkreiſe umſchlieſsen. Der Held der Handlung nimmt nicht immer die Mitte des Bildes ein, ſehr oft wird er an die Seite gerückt. Niemals bleiben wir aber in Zweifel, wo wir die Hauptperſon zu ſuchen haben; ſtets

weifs der Künftler durch treffende Züge ihre Bedeutung hervorzuheben. Er ftellt fie fur fich einem drängenden Haufen gegenüber, er läfst die Augen aller



Paulus predigt in Athen. Cartonzeichnung. London, Kenfingtonmuseum.

Theilnehmenden auf den Helden fich richten, alle fich diefem entgegenbewegen. Die Hauptperfon hebt fich von den Genoffen durch die Farbe des Gewandes (Weide meine Lämmer) ab, überragt fie durch Stellung und das gröfsere

Körpermafs (Predigt in Athen). Wenn in der Beſtrafung des Ananias Petrus und die Apoſtel eine centrale Stellung einnehmen, im Elymascarton dagegen dieſer Ehrenplatz dem römiſchen Proconſul eingeräumt wird, ſo iſt beides gleich weiſe erſonnen. Dort übt Petrus das Richteramt in ſeiner Gemeinde aus, hier tritt Paulus vor dem Tribunal als Vertheidiger auf und mufs dem Gegner gegenüberſtehen. Nicht um den ſeinſten Grad lebendiger und erregter durfte Chriſtus in der Schlüſſelübergabe geſchildert werden, nicht eine Spur leiſer durfte der Ton der pathetiſchen Leidenſchaft in Paulus (Predigt) anklingen. Dem auferſtandenen Chriſtus, der das menſchlich ſterbliche Weſen bereits abgeſtreift hat, ziemt majeſtätiſche Ruhe; der mächtig aufbrauſende, ausgreifende Zorn legt vom Wahrheitseifer des Apoſtels das beſte Zeugnifs ab. Wer die Geſetze des künſtleriſchen Schaffens erkennen will — nur mufs er nicht Recepte der Compoſition erwarten — wird in Raffael's Teppichcartons einen unendlich reichen Stoff finden.

Die Cartons offenbaren nicht allein die vollendete perſönliche Reife Raffael's, über welche hinaus keine höhere Entwickelung gedacht werden kann: ſie enthüllen auch am deutlichſten ſein Verhaltnifs zur älteren italieniſchen Kunſt. Drei Männer machen Epoche in der Geſchichte der italieniſchen Malerei: Giotto, Maſaccio und Raffael. Mit unzureichenden Mitteln, aber das Ziel klar und feſt vor Augen brachte Giotto Leben und Seele in ſeine Geſtalten. Er hauchte ihnen ſeine Empfindung ein und liefs ſie offen ausſprechen, was er dachte. In Giotto's Werken gewahren wir wieder nach langer Unterbrechung die volle Macht der künſtleriſchen Phantaſie und erblicken wir den Wiederſchein eines perſönlichen Geiſtes. In dem einen und anderen mögen ihn einzelne Zeitgenoſſen überlegen ſein, in gar manchen Dingen zeigt er die gleiche Dürftigkeit, wie die letzteren. Es hält nicht ſchwer empfindliche Mängel aus jedem Bilde Giotto's herauszuleſen, den Schnitt der Augen, den Typus der Köpfe, die Zeichnung der Gewänder, die Häufung der Figuren an Stelle ihrer freien Gruppirung, das Uebertreiben des Ausdruckes zu tadeln. Ueberblickt man aber die Summe ſeiner Thätigkeit, ſo erkennt man mit vollkommener Sicherheit, dafs es keinen Beſtandtheil des Ideals der italieniſchen Renaiſſance gibt, welchen nicht Giotto mit Bewufstſein angeſtrebt, zu welchem er nicht erfolgreich den Keim gelegt hätte. Dieſes Ideal klingt an in der Weiſe, wie er die Scene ſtets anordnet, in der einheitlichen Stimmung, welche er feſtzuhalten ſich bemüht; es kündigt ſich an in der ausdrucksvollen Charakteriſtik der Geſtalten und in der wunderbar wahren Natürlichkeit aller Bewegungen und Regungen, obſchon der Boden gemeiner Wirklichkeit niemals betreten wird. Wir dürfen wohl glauben, dafs Raffael die Fresken Giotto's in Sta. Croce, die Krone ſeiner Schöpfungen, nicht unbekannt geblieben ſind.

Dafs Raffael mit den Werken Maſaccio's, ſeines anderen Ahnherrn, vertraut war, bezeugt nicht allein Vaſari ausdrücklich, dafür bürgen auch unmittelbar die Teppichcartons. Die Abhängigkeit einzelner Geſtalten in den letzteren von den Fresken in der florentiner Brancacci-Capelle wurde oft hervorgehoben. So wird der Apoſtel Paulus in der Predigt zu Athen auf denſelben Apoſtel in dem Bilde der Brancacci-Capelle: »Paulus beſucht den gefangenen Petrus« zurück-

geführt. Diese Scene malte zwar Filippino Lippi, hielt sich aber dabei gewiss Masaccio's ältere Schöpfung vor Augen. Nicht minder deutlich ist der Anklang der Figur Pauli in der Bestrafung des Zauberers Elymas an den predigenden Petrus Masaccio's. Die Wendung des Kopfes, der Wurf des Mantels, die Haltung des Armes zeigen eine überraschende Aehnlichkeit. Doch darf man nicht an eine unmittelbare Entlehnung, oder wohl gar an eine mechanische Copie denken. Gerade von dem Apostel Paulus in der Predigt zu Athen besitzt die florentiner Sammlung (Br. 499) den mit Röthel gezeichneten Modellact, welcher uns über die Entstehung der Apostelgestalt vollständig aufklärt. Die Geberde der Ansprache wurde Raffael durch die Handlung vorgeschrieben, die gleichmäßige Hebung der beiden Arme ergab sich dann nothwendig aus der Geberde. Die von Masaccio empfangenen Anregungen schliefsen die selbständige organische Durchbildung der einzelnen Gestalten bei Raffael nicht aus; jene selbst kann man nicht stark genug betonen. Als Raffael an die Schöpfung der Teppichcartons schritt, tauchte natürlich die lebendige Erinnerung an Masaccio's Fresken und sein Studium derselben in den Jugendjahren empor. Hatte doch Masaccio theilweise dieselben Ereignisse geschildert. Auch in der Brancacci-Capelle steht Christus inmitten seiner Jünger, predigt ein Apostel, heilen Petrus und Johannes den Lahmen an der goldenen Pforte. Hier fand Raffael die gemessene Würde der Apostelgestalten vorgebildet, den kräftigen Typus ihrer Köpfe, den majestätischen Fall ihrer Gewänder. Hier erblickte er die Kunst, die Compositionen weise abzuwägen, die handelnden Personen bis zur feinsten Fingerspitze lebendig zu gestalten, so dass nicht der kleinste Theil ihres Körpers gleichgiltig erscheint, den Widerschein der Action in reicher Mannigfaltigkeit strahlen zu lassen, bereits in Wirksamkeit. Es bedurfte nur einer Steigerung dieser Kunst, keineswegs eines Wechsels ihrer Grundlagen, um die unbedingte Vollendung zu erreichen.

Wie wunderbar Raffael's und Masaccio's Wege verschlungen sind, kann wenigstens an einem Beispiele gewiesen werden. In dem Carton der Heilung des Lahmen verleiht die Gegenüberstellung des Krüppels und der jugendlich schönen Mutter der Schilderung einen grosen Reiz. Dieser ergreifende Contrast ist Raffael's Eigenthum, aber nicht seine ausschliefsliche Erfindung. Als Masaccio in der Brancacci-Capelle die Apostel Petrus und Johannes als Almosenspender malte, gab er dem lahmen Bettler eine jugendliche Mutter mit dem Kinde auf dem Arme zum nächsten Nachbar. Noth und Armuth waren nicht im Stande, die Anmuth ihrer Züge zu verderben. Wir haben Mitleid mit dem Krüppel, ihr aber wenden wir eine herzliche Empfindung und warme Theilnahme zu. Wie müfste die Mutter erst in Schönheit strahlen, wie gros wäre ihr Abstand von dem durch die Natur selbst zum Elend verurtheilten Lahmen, wenn die entstellende Verhüllung weggezogen werden könnte! Diesen fruchtbaren Gedanken hat Raffael aufgegriffen. Er liefs den Gegensatz zwischen den beiden Gestalten, den Masaccio nur andeutet, ganz und rein sich vollziehen, hob den zwischen Theilnahme und Bewunderung schwankenden Eindruck der jugendlichen Mutter auf, fügte zur Anmuth auch die von Gesundheit strotzende Kraft hinzu und schuf auf diese Art eine der wirkungsvollsten Gruppen in seinem Bilde. So

mag noch mancher von Maſaccio angeſchlagene Ton in Raffael's Phantaſie einen mächtigen Wiederhall geweckt haben, nur daſs ihn unſer ſtumpfer Sinn nicht mehr vernimmt.

Nächſt den Stanzen ſind die Teppichcartons das groſsartigſte Werk, welches Raffael in Rom geſchaffen hat. Ihren Werth gegen einander abzuwägen, mag vermeſſen erſcheinen. Feſſelt in den vaticaniſchen Fresken der Anblick einer ſtetig ſteigenden Kraft und vermehrt das Hineinragen einer glänzenden Culturwelt unſer Intereſſe an denſelben: ſo entzückt in den Teppichcartons die vollkommene Freiheit, mit welcher der Künſtler, von allen äuſseren Rückſichten ungehemmt, auftrat. Hier hatte er mit keinem ſpröden Gedankenſtoffe zu kämpfen, jede Scene bietet maleriſch wirkſame Züge in Fülle da, welche nur auf die rechte Hand harren, um die künſtleriſche Vollendung zu empfangen. Kurze Kernſätze der Bibel geben den Leitfaden ab, mit deſſen Hilfe die Phantaſie die Erzählung weiter ſpinnt. Sie hat freien Spielraum, die Seelenſtimmungen mannigfach zu geſtalten und zu vertiefen, die Leidenſchaften lebendig zu verkörpern, und genieſst dabei den Vortheil, daſs die Gegenſtände der Darſtellung wohl bekannt, aber nicht durch häufige Wiederholung abgegriffen ſind. So konnte ſich Raffael's ſchöpferiſche Kraft allſeitig ungehindert bewegen. Deſshalb eignen ſich auch die Teppichcartons vortrefflich, ſeine künſtleriſche Natur zu enthüllen und insbeſondere über ſein Verhältniſs zu Michelangelo aufzuklären.

* * *

Man wird Michelangelo's Einfluſs auf Raffael erſt dann durchſchlagend nennen dürfen, wenn ſich derſelbe auch in ſolchen Werken des jüngeren Künſtlers äuſsert, welche einen ſelbſtändigen Gedankenkreis ſchildern. Der Nachweis, daſs Raffael Michelangelo's Werke im Allgemeinen ſtudirt und einzelne Züge derſelben feſtgehalten hat, genügt nicht. Eine ſolche Anlehnung an ältere Meiſter lag überhaupt in den Sitten der Renaiſſancekünſtler. Kein einziger derſelben verſäumte in der Schule der Vorgänger zu lernen und ſich auf ihre Schultern zu ſtellen. Vor allen beſaſs aber Raffael eine wunderbare Empfänglichkeit für das Groſse und Neue in den Schöpfungen ſeiner Genoſſen. Auf ſeinem Wege hatte er ſich, wie wir ſahen, bereits mit Perugino, Lionardo, Fra Bartolommeo, Sebaſtian del Piombo berührt, und war jedem derſelben zu Danke verpflichtet. Unabläſsig zeigte er ſich bemüht, ſeine Kunſt zu erweitern und, ohne daſs er den eigenthümlichen Kern ſeiner Natur verkehrte, neue Formen anzunehmen. Daher ſtammen die ſtiliſtiſchen Wandlungen, ſo zahlreich wie bei keinem anderen Künſtler, daher die überraſchenden Wendungen in den einzelnen Perioden ſeiner Entwickelung. Als ob er niemals eine andere Weiſe gekannt hätte, ſo friſch erſcheint in jedem Falle ſeine Auffaſſung, ſo vollſtändig lebt er ſich ſtets in die neue Formenwelt ein. Steht es anders mit dem Einfluſse Michelangelo's? Dient er auch nur als Staffel für Raffael, damit dieſer die Höhe der perſönlichen Ausbildung ſicherer erklimme, oder bezwang der gewaltige Meiſter ſogar Raffael's Natur, daſs dieſe ſich vor ihm beugen, ihr ſelbſtſtändiges Weſen aufgeben muſste? Die Prüfung der Teppichcartons kann allein

die Frage löſen. Nicht die Einzelgeſtalten, welche mit Michelangelo's Figuren gleichnamig ſind, wie Jehova, Propheten und Sibyllen dürfen zur Entſcheidung aufgerufen werden. Mit der ſtofflichen Anregung war ſelbſtverſtändlich die Rückſicht auf die gleichzeitig gegebenen Formen verknüpft. Raffael verſuchte ſich das eine und andere Mal in Michelangelo's Bahnen. Dieſe Folgerung allein kann aus den Jehova- und Prophetenbildern gezogen werden; ſie fällt keineswegs zuſammen mit der Behauptung, daſs Michelangelo den jüngeren Meiſter zu dauerndem Verlaſſen der urſprünglichen Geleiſe bewogen habe. Offenbarte doch Raffael ſelbſt in den Nachbildungen michelangelesker Typen eine groſse Freiheit und das vollkommene Bewuſstſein, was ſeiner Natur fromme und wo ſeine wahre Stärke liege. Das gilt ſowohl von den Propheten und den Sibyllen in Sta. Maria della pace, wie von dem miniaturartig fein ausgeführten, nur in der Färbung wenig anſprechenden kleinen Gemälde in der Galerie Pitti, welches die Viſion Ezechiels: Gottvater auf den drei Evangeliſtenthieren thronend und vom Matthäusengel angebetet, darſtellt. Für die Anordnung der beiden kleineren Engel, welche Jehova's Arme ſtützen, war Michelangelo's Beiſpiel maſsgebend. Welchen Inſpirationen aber Raffael bei der Bildung Jehova's folgte, verrathen Vaſari's Worte: Raffael malte Chriſtum (d. h. Jehova) nach Art des Jupiter. In der That gehen auch die Züge der Hauptgeſtalt auf den antiken Göttertypus zurück.

Zu welchen Schlüſſen geben uns nun die Raffaeliſchen Cartons das Recht? Die nach ihnen gewirkten Teppiche waren beſtimmt, denſelben Raum zu ſchmücken, in welchem Michelangelo wenige Jahre zuvor die Decke gemalt hatte, ſie ergänzten und vollendeten den von ihm geſchaffenen Bilderkreis. Sollte Raffael nicht gerade hier die beſondere Einwirkung Michelangelo's erfahren und zum Wettſtreit den ſtärkſten Anreiz empfunden haben? Zunächſt zeigen ſich freilich nur Verſchiedenheiten. In der Wahl der Kopftypen, der Körpermaſse ging Raffael ſeinen eigenen Weg. Nach einem Lieblingsmodell, ſo ſcheint es, bildete Raffael die Frauenköpfe, kenntlich an der breiten Naſenwurzel, dem dadurch erweiterten Abſtand der Augen, welche länglich geſchnitten und von ſtarken Brauen beſchattet ſind, an der leiſe vortretenden Oberlippe und dem kräftig gezeichneten Kinn. In den männlichen Figuren tritt die Erinnerung an die gedrungenen Körper ächter Römer an den Tag. Raffael's Geſtalten können auch auſserhalb ſeiner Phantaſie leben, während die Männer und Frauen Michelangelo's deſſen ſchöpferiſchem Geiſte ausſchlieſslich das Daſein danken. In einem Punkte nähern ſich aber die beiden Meiſter einander in überraſchender Weiſe. Die Deckenbilder und Cartons ſtimmen gleichmäſsig die erhöhte Tonart an, in welcher allein die wahre Poeſie ſich auszuſprechen vermag; ſie führen uns bei aller Wahrhaftigkeit der Schilderung in eine ſelbſtändige Welt, wo Leidenſchaften und Empfindungen in ungetrübter Macht und Reinheit, alle Formen und Linien ſich bedingungslos unterwerfend, walten. Dieſes Ziel wird durch die vollkommenen Charaktere der handelnden Perſonen erreicht, vollkommen nach zwei Seiten: Die Leidenſchaft oder Empfindung iſt ihr Lebensprinzip, das von innen aus alle Theile der Geſtalt durchdringt und keine Theilung duldet; die äuſseren Formen aber wollen nicht durch Gröſse

und Schönheit allein gelten, ſondern auch durch den Ausdruck bedeutend erſcheinen. An ihnen iſt nicht nur das Eine und Andere weſentlich; alle Glieder, alle Linien dienen ausſchliefslich als Organe des inneren Lebens. So hat Paulus in den Cartons nicht für einen Augenblick die Maske des Redners angenommen; er iſt vielmehr die reine Verkörperung des Redners, und alles an ihm, die Arme, die Hände bis zu den Fingerſpitzen redet mit. So iſt Noah an der Decke der wirkliche Schläfer und an Adam erwachen gleichmäfsig alle Glieder aus dem dumpfen Daſein in das Leben. Nur die unbedingte Herrſchaft über die Formenwelt verbunden mit einer ſchöpferiſchen Anſchauung des Seelenlebens vermochte ſo ideale und dennoch bis zur feinſten Faſer wirkliche Weſen hervorzurufen. Michelangelo ging in dieſen Schilderungen voran. Wenn Raffael in den Teppichcartons zu der gleichen Höhe ſich emporſchwang, ſo dürfen wir nicht einfach ſagen: er kam dem älteren Meiſter nach, ſondern müſſen bekennen, daſs er ihm folgte, daſs es Michelangelo's Beiſpiel war, welches Raffael zu ſolchem Wetteifer anſpornte und idealen Charakterſchilderungen, dem heroiſchen Stile, entſchiedener als je zuvor ſich zuneigen lieſs. Hier alſo offenbart ſich ein lebendiges Wechſelverhältniſs zwiſchen den beiden Meiſtern, und erſcheint Michelangelo's Einfluſs in Wahrheit wirkſam. In demſelben Augenblicke aber in welchem wir denſelben erkennen, tritt auch, was die beiden Männer ſcheidet und als urſprünglicher Naturgegenſatz aufgefaſst werden muſs, hell und ſcharf zu Tage. Michelangelo genügt für die Verkörperung ſeiner Gedanken die Einzelgeſtalt und die Gruppe. Selbſt umfangreiche Compoſitionen, z. B. die Sündfluth, zerfallen in loſe zuſammenhängende Gruppen. Darin zeigt ſich die Kraft des plaſtiſchen Zuges in Michelangelo's Weſen. In Raffael dagegen überwiegt die Luſt und Freude am Erzählen. Er ſieht alle Scenen, die er darzuſtellen hat, in ihrem dramatiſchen Verlaufe; neben der Kataſtrophe werden in ſeiner Phantaſie auch die Vorgänge, welche ſie einleiteten, und ihre Folgen lebendig. Die Handlung breitet ſich aus, die Stufen derſelben greifen unmittelbar in einander, die einzelnen Gruppen verflechten ſich untrennbar. Dieſe dramatiſche Kraft hat Raffael niemals ſo reich und glänzend entfaltet, wie in den Teppichcartons, und ſo hat denn das Studium Michelangelo's ſchliefslich doch nur dazu gedient, in ihm die eigene Natur zu vollendeter Reife zu bringen. Wie viel mächtiger wäre aber noch der Eindruck des Werkes, wenn es Raffael vergönnt geweſen wäre, die Cartons in der Weiſe auszuführen, für welche ſie ihrer ganzen Anlage nach am beſten ſich eigneten! In den Entwürfen muſste er namentlich auf die feinere Durchbildung des Colorits verzichten; die nach den Cartons gewirkten Teppiche konnten unmöglich die Zeichnung in ihrer urſprünglichen Reinheit wiedergeben; als Fresken hätten wir dieſe Compoſitionen an den unteren Wänden der Sixtiniſchen Kapelle ſchauen müſſen, dann hätte ſich ihre Wirkung verdoppelt. Je ſeltener ſich Schatten auf Raffael's Bahn legen, deſto bitterer empfinden wir es, daſs die höfiſche Prunkliebe Leo's X. gerade das reifſte Werk des Künſtlers dem flandriſchen Weber als Vorlage auslieferte.

* * *

Zwei Jahre hatte Raffael an den Cartons gearbeitet. Wenn er während dieſer Zeit auch Staffeleibilder malte, was er gewiſs ſchon zu ſeiner Erholung und um ſich das Auge friſch zu erhalten that, ſo wird er einzelne, an das Hauptwerk erinnernde Züge unwillkürlich eingeflochten haben. Muſtert man die Reihe der ſpäteren Tafelbilder, ſo findet man vornehmlich in einem Werke dieſelben gröfs gedachten Charaktere, die gleiche, alle Formen und Linien durchdringende Kraft der Empfindung, welche in den Cartons bewundert wurde — in der Sixtiniſchen Madonna. Das Bild wird gewöhnlich in die letzten Lebensjahre Raffael's verſetzt. Der Gedanke iſt ſo anmuthend, daſs Raffael mit der herrlichſten Madonnenſchilderung ſeine Wirkſamkeit ſchloſs, und auf der anderen Seite erſcheint die Annahme, Raffael habe nach der Sixtiniſchen Madonna noch mehrere, an Werth viel geringere Madonnenbilder gemalt, dem Lieblingsglauben von der geraden Entwickelungslinie des Kunſtlers widerſtrebend. Dennoch muſs aus guten Gründen die Schöpfung der Sixtiniſchen Madonna mehrere Jahre früher (in runder Zahl 1515) angenommen werden. Sie iſt unzweifelhaft ein durchaus eigenhändiges Werk Raffael's. In den letzten Lebensjahren war er aber mit Aemtern und Arbeiten ſo ſehr überhäuft, daſs er die Ausführung der Bilder regelmäſsig ſeinen Schülern übergeben muſste. Selbſt bei Beſtellungen der vornehmſten und mächtigſten Herren verfuhr er nicht anders. Iſt es da wahrſcheinlich, daſs er nur zu Gunſten eines ferngelegenen, ihm ganz gleichgültigen Kloſters eine Ausnahme machte? Mit groſser Sicherheit wurde ferner in dem Kopfe der Sixtiniſchen Madonna eine enge Verwandtſchaft mit der Donna velata erkannt, nach welcher Raffael auch die Magdalena in dem Cäcilienbilde gezeichnet hatte. Dadurch treten die drei Gemälde in eine engere Beziehung zu einander. Die Benutzung deſſelben Modells, das in der Sixtiniſchen Madonna in jugendlicher Verklärung ſtrahlt, läſst es wenigſtens nicht unglaublich erſcheinen, daſs die drei Bilder auch zeitlich ſich nahe rücken. Der Leinwandgrund, auf welchem die Sixtiniſche Madonna gemalt iſt, hat, weil er von Raffael ſelten gebraucht wurde, groſse Aufmerkſamkeit erregt und ſogar zu der wunderlichen Meinung geführt, das Bild ſei urſprünglich für eine Kirchenfahne beſtimmt geweſen. In den letzten Lebensjahren malte Raffael allerdings nicht auf Leinwand; es gab aber eine Zeit, in welcher er mit offenbarer Vorliebe den Leinwandgrund benützte. Das war das Jahr 1515. Auſser der Donna velata zeigt ihn das Porträt Caſtiglione's im Louvre und das neu entdeckte Bildniſs Giuliano's im Beſitze der verſtorbenen Groſsfürſtin Marie von Ruſsland. Die beiden letzten Bilder ſind bekanntlich vor dem Jahre 1516 entſtanden. Dieſe Zeitgrenze durfte auch für die Sixtiniſche Madonna gelten, zumal ſie in techniſcher Hinſicht die vollkommenſte Uebereinſtimmung mit den beiden Porträten offenbart. An der Sixtiniſchen Madonna ſind die Farben mit breitem Pinſel ſo dünn aufgetragen, daſs das Gemälde gegen das Licht geſehen transparent erſcheint; alle ſchweren dumpfen Schatten werden vermieden, in der Carnation die faſt ganz weiſsen Lichter durch helle gelbe Mitteltöne mit feingrauen Schatten verbunden. Das gleiche Verfahren wird an den beiden Porträten beobachtet. Der Entdecker des echten Giuliano hebt ſogar ausdrücklich die gleiche Behandlung der Hände hier mit den Händen des Papſtes auf dem Bilde der Sixtiniſchen

Madonna hervor. Mit noch gröfserem Nachdrucke darf man die gleiche Pinfelfuhrung in der Malerei der Gewänder auf dem Porträte Caftiglione's und dem Madonnenbilde verfichern.

Vafari erwähnt das Bild ohne nähere Angabe der Zeit feiner Entftehung ganz kurz: »Raffael machte für die fchwarzen Mönche (Benedictiner) von S. Sifto in Piacenza die Tafel für den Hauptaltar, darin unfere liebe Frau mit dem heiligen Sixtus und der heiligen Barbara; ein wahrhaft feltenes, ja einziges Werk«. In der Klofterkirche von S. Sifto blieb das Bild unberührt bis zum Jahre 1753. Durch Vermittlung des Bolognefer Malers Giovannini, der über den Zuftand des Gemäldes einen genauen Bericht niederfchrieb, wurde es für den König Auguft III. von Polen erworben und 1754 in der Dresdener Galerie aufgeftellt.

Die Sixtinifche Madonna fchliefst fich in der Compofition am nächften der Madonna di Foligno an. Die Mutter, das Chriftkind im Arme, erfcheint über den Wolken von Engeln umgeben und von Heiligen verehrt. Jedesmal fchuf Raffael, wie es die kirchliche Beftimmung der beiden Werke mit fich brachte, ein Andaehtsbild und verlieh der Schilderung die Natur einer Vifion. Doch fafste er in der Sixtinifchen Madonna, und darauf übten gewifs die Teppichcartons einen entfcheidenden Einfluss, die Aufgabe ungleich grofsartiger. Wie er die äufseren Maafse des Bildes fteigerte, fo vertiefte er auch die Charaktere und lieh der Vifion einen viel reineren Ausdruck. Es war kein neuer Gedanke, die Scene fo darzuftellen, als ob fie bisher den Augen des Befehauers verhüllt gewefen und erft jetzt durch Oeffnung des Vorhanges fichtbar geworden fei. Auch auf dem Teppich der Krönung Mariae ziehen zwei Engel den Vorhang zurück. Aber wirkfamer konnte die plötzliche Offenbarung eines bis dahin verborgenen Geheimniffes nicht vor die Augen gebracht werden, als es durch dieFes einfache Mittel gefchieht. Die Madonna thront nicht auf den Wolken, fondern fchwebt gleichfam aus der Tiefe des Himmelsraumes vorfchreitend auf denfelben.

In dem Augenblicke, wo in dem Chriftkind feine göttliche Natur dämmert und auch die Madonna ihrer hohen Sendung inne wird, müffen die menfchlichen Empfindungen zurücktreten. Das in früheren Schilderungen fo feftgefchlungene Band zwifchen Mutter und Kind lockert fich. Wohl hat fich Chriftus behaglich in den Armen der Madonna zurechtgefetzt, den linken Arm bequem auf den Unterfchenkel geftützt. Diefen natürlichen Zug mochte Raffael nicht miffen. Sonft aber herrfcht kein engerer Zufammenhang zwifchen Mutter und Kind. Wie diefe Auffaffung dem vifionären Charakter des Bildes beffer entfpricht, als die lieblich heitere Darftellung in der Madonna di Foligno, fo bekundet auch die Behandlung des Hintergrundes die weife Kunft des Meifters, felbft in untergeordneten Dingen die Stimmung feftzuhalten. Der ganze Himmel erfcheint wie überfäet von kleinen Engelsköpfen, die fich zwifchen den Wolken verlieren und den Eindruck des Traumhaften verftärken. Kein Donator vertritt die gläubige Gemeinde, keine reale Landfchaft breitet fich zu Füfsen der himmlifchen Geftalten aus. Nur der ehrwürdige Papft Sixtus und die anmuthige Barbara, deren Wahrzeichen, der Thurm, hinter dem Vorhange fichtbar wird, knieen auf Wolkenfchichten zu Seiten der Madonna. Unten aber wird die Bildfläche durch eine Leifte gefchloffen, auf welcher die Tiara des Papftes ruht und auf welche

die beiden geflügelten Engelknaben ihre Arme ſtützen. Auch für dieſe findet ſich in der Madonna di Foligno eine verwandte Geſtalt: der Engel mit der Schrifttafel. Während aber der letztere in einer ceremoniellen Haltung, von der himmliſchen Gruppe ganz losgelöſt, beharrt, fügen ſich die Engel in der Sixtiniſchen Madonna der Viſion enge ein. Sie ſind aus dem groſsen Engelsreigen herausgetreten, um ſich den Vorgang näher anzuſehen und blicken mit munterer Neugierde, ſo recht nach Kinderart, zu Chriſtus empor. Sie löſen gleichzeitig die Spannung, in welche das Pathos der Hauptgeſtalten den Beſchauer verſetzt. Aus dieſem Grunde, weil ſie die Scene ſo unübertrefflich abrunden, können wir die beiden Knaben nicht für eine nachträgliche Correctur des Künſtlers halten. Sie ſind allerdings auf den fertigen Wolkengrund gemalt; daraus zu ſchlieſsen, daſs Raffael urſprünglich an ihre Darſtellung gar nicht gedacht hätte, erſcheint keineswegs nothwendig. Auch techniſche Rückſichten können dazu den Anlaſs gegeben haben.

Die beiden Engelknaben, Ideale naiver Schalkhaftigkeit, und die Madonna mit dem Chriſtkinde, unnahbar ernſt und feierlich in ihrem Weſen, mit ihren groſsen Augen die Welt umfaſſend, nehmen in der Regel alles Intereſſe vollſtändig gefangen. Doch verdienen auch die beiden Heiligengeſtalten eingehende Betrachtung. In Geſchlecht und Alter, in Ausdruck und Bewegung einander entgegengeſetzt, ergänzen ſie ſich gegenſeitig auf das beſte und können gar nicht die eine ohne die andere Geſtalt gedacht werden. Beide müſſen mit der auſserhalb des Bildes gedachten Gemeinde in Zuſammenhang gebracht werden. Der Gnade der Madonna empfiehlt ſie der andächtig fromme Sixtus, das freudige Entzücken der Gläubigen ſcheint in dem anmuthigen Geſichte der heiligen Barbara wieder. Daſs die Figur des Papſtes als ein wahres Wunderwerk der Malerei zu preiſen ſei, in der ausgeſtreckten Hand, in der Modellirung des goldgeſtickten Gewandes die vollendete techniſche Kunſt ſich zeige, iſt allgemein anerkannt. Gegen die heilige Barbara verhält ſich das Urtheil ſpröde. Die Urſache liegt überwiegend in der ſchlechten Erhaltung gerade dieſes Kopfes, deſſen urſprünglicher Ausdruck jetzt nur noch mühſam errathen werden kann.

Kein Gemälde alter Zeit hat ſo viel begeiſterte Herzensergieſsungen wachgerufen wie die Sixtiniſche Madonna. Goethe's ſchöner Spruch wird ſtets gegenwärtig ſein, wenn ſich der Blick zur Sixtiniſchen Madonna emporichtet:

Der Mütter Urbild, Königin der Frauen
Ein Wunderpinſel hat ſie ausgedrückt.
Ihr beugt ein Mann, mit liebevollem Grauen,
Ein Weib die Knie', in Demuth ſtill entzückt.

Der Umſtand, daſs bis jetzt keine Skizze, keine Handzeichnung zur Sixtiniſchen Madonna nachgewieſen werden konnte, die Röthelvorzeichnung auf der Leinwand ſelbſt dem Künſtler vielleicht als Vorbereitung genügte, hat den Glauben in romantiſchen Kreiſen geweckt, als ob eine unmittelbare Offenbarung Raffael's Geiſt erfüllt und in ganz ungewöhnlicher Weiſe ſeine Hand geleitet hätte. Um ſo nachdrücklicher muſs der Forſcher dem Bilde ſeinen feſten, natürlichen Platz unter den Werken Raffael's anweiſen.

XI.

Raffael's letzte Lebensjahre.

»Raffael beſchäftigte ſtets eine gar gewaltige Zahl von Künſtlern, und wenn er von ſeinem Hauſe nach dem Vatican gieng, dann umgaben ihn wohl an fünfzig Maler, alle gut und tüchtig, die ihn durch ihr Geleite ehren wollten. Er lebte überhaupt wie ein Fürſt und nicht wie ein Künſtler«. Mit dieſem Bilde ſchließt Vaſari die Biographie unſeres Helden. Die Farben ſind glänzend aber nicht unwahr aufgetragen. Nur die Behauptung, welche Vaſari hinzufügt, Raffael's bezaubernder Natur wäre es gelungen, aus der Bruſt der Kunſtgenoſſen allen Neid und jeden gemeinen Gedanken zu bannen, wird durch die Berichte von Mitlebenden widerlegt. In der Hauptſache erſcheint Vaſari's Schilderung zutreffend. Nach Bramante's Tode, ſeit dem Weggange Michelangelo's nahm Raffael eine herrſchende Stellung in der römiſchen Kunſtwelt ein. Seine Thätigkeit umfaſst alle Zweige der bildenden Kunſt; auf dem Gebiete der Architektur tritt er Bramante's Erbſchaft an; für den Papſt, für die Glieder des Hauſes Medici und des päpſtlichen Hofes entwirft er Baupläne; er ſteht befreundeten Bildhauern hilfreich zur Seite und giebt Kupferſtechern Ziel und Richtung an.

So wenig begrenzt ſeine Arbeitskraft auch war und ſo groſs die Zahl ſeiner Schüler, ſie reichte doch nicht aus für die Summe der ausgedehnten maleriſchen Werke, die er gleichzeitig in Angriff nahm, und genügte vollends nicht für die Menge von Beſtellungen, welche ihm von allen Seiten zuſtrömten. Selbſt Fürſten warben um ſeine Gunſt und legten ihren Geſandten gar dringend an das Herz, Raffael's guten Willen zu gewinnen. Von Jahr zu Jahr wuchs ſein Ruhm und ſteigerte ſich der Umfang ſeines Wirkens, ſodaſs er zuletzt als die beinahe allein leitende Kraft im römiſchen Kunſtleben begrüſst werden durfte. Reich wogte daſſelbe und ſtrahlte in üppigem Glanze; der Durchſchnittswerth der Leiſtungen hob ſich Dank dem Einfluſs Raffael's in überraſchender Weiſe. Von ſeinen Schülern hat in ſpäteren Jahren, als ſie ſelbſtändig arbeiteten, kaum einer wieder ſo bedeutende Schöpfungen hervorgebracht. Aber die einzelnen Werke des Meiſters muſsten für ſeine vornehme Stellung und ſeinen Weltruhm büſsen. Es fehlt jetzt meiſtentheils der perſönliche Hauch, welchen die früheren Gemälde in ſo bezaubernder Friſche ausathmen und welchen auch die beſtunterwieſene dritte Hand ihnen nicht verleihen konnte. Gezwungen, die Mitwirkung der

Schüler anzurufen, ihren Antheil an der Ausführung immer mehr zu vergröfsern, hat er ſich in vielen Fällen nur auf die allgemeine Anleitung und Aufſicht beſchränkt. Wir erkennen wohl immer ſeine Gedanken, müſſen ſie aber nur gar zu oft in grober Schrift leſen. Das Intereſſe an dem Manne, wie er ſtetig wächſt und allſeitig ſich entwickelt, bleibt in voller Kraft, ja es ſteigert ſich, wenn möglich, noch bei der Betrachtung der letzten Lebensjahre Raffael's. Auf die lautere Freude aber an den Einzelwerken mufs man in vielen Fällen verzichten.

Das wichtigſte Ereigniſs in Raffael's ſpäterem Kunſtleben war die Uebernahme der Bauführung am St. Petersdom nach Bramante's Tode. Er ſelbſt gab in dem Briefe an ſeinen Oheim Simone Ciarla (1. Juli 1514) darüber folgende nähere Kunde: »Ich kann gar nicht mehr an einem anderen Orte leben als in Rom, aus Liebe zu dem Bau von St. Peter, indem ich an demſelben an Bramante's Stelle getreten bin. Welcher Ort auf Erden wäre aber auch würdiger als Rom und welches Unternehmen edler als der Petersbau. Denn der iſt der erſte Tempel der Welt und der gröfste Bau, den man jemals geſehen hat. Er wird mehr als eine Million in Gold koſten, und Ihr müſst wiſſen, daſs der Papſt beſchloſſen hat, jährlich 60,000 Ducaten für dieſen Bau auszugeben und daſs er an nichts anderes denkt. Er hat mir zum Genoſſen einen äuſserſt erfahrenen, über achtzig Jahre alten Mönch gegeben. Denn der Papſt ſah, daſs dieſer nur noch kurz zu leben habe, und da hat ſich Seine Heiligkeit entſchloſſen, ihn mir zum Genoſſen zu geben, damit ich von ihm lernen könnte, wenn er vielleicht ein ſchönes Geheimniſs in der Architektur beſitzt, und dadurch immer vollkommener in der Baukunſt wurde. Er heiſst Fra Giocondo. Und täglich läſst uns der Papſt rufen und unterhält ſich ein Stück mit uns über dieſen Bau.«

Vom 1. April 1514 an wird Raffael in den Rechnungen der Baukaſſe von St. Peter mit dem Jahresgehalte von 700 Ducaten geführt. Die officielle Ernennung zum Dombaumeiſter erfolgte am 1. Auguſt durch ein päpſtliches Breve:

»Indem Du auſser der Kunſt der Malerei, in welcher alle Menſchen deine Verdienſte kennen, auch in der Baukunſt von dem Architekten Bramante biſt ſo hoch gehalten worden, daſs er auf ſeinem Sterbebette meinte, es könne Dir der von ihm begonnene Bau des Tempels des Apoſtelfürſten mit Fug übertragen werden, und da Du dieſes auch in ſo geſchickter Weiſe und ſattſam durch die Vollendung des Modells, welches noch ausſtand, und durch den über das ganze Werk vorgelegten Plan beſtätigt haſt: alſo ernennen Wir, die Wir keinen gröſseren Wunſch haben, als daſs dieſer Tempel mit der gröſsten Pracht und Schnelligkeit errichtet werde, Dich zum Baumeiſter mit dem Gehalte von 700 Goldgulden, zahlbar alljährlich durch die Verwalter der für den Bau ausgeſetzten Gelder.«

Die Ehre der Bauleitung an St. Peter theilte Raffael zunächſt, wie man vermuthen mufs, mit noch zwei Männern, mit dem bereits erwähnten Giocondo und mit Giuliano da San Gallo. Der letztere erſcheint ſogar etwas früher als die beiden anderen Genoſſen an dem Werke betheiligt. Er wird ſeit dem erſten Januar 1514 in den Baurechnungen geführt, alſo zu einer Zeit, als Bramante († 11. März 1514), freilich durch hohes Alter und Gicht geplagt, noch lebte. Die Abnahme der Kraft Bramante's mag dann die Urſache geweſen ſein, daſs ihm ein Gehülfe beigegeben wurde, wunderbarer Weiſe in der Perſon ſeines alten Gegners, Giuliano. Erwägt

man die Vergangenheit der drei Männer, welche dem Baue gemeinſam vorſtanden, ſo möchte man muthmaſsen, daſs die geringere Arbeitslaſt Raffael zufiel. Fra Giocondo reiht ſich den glänzendſten Perſönlichkeiten der Renaiſſance würdig an, zählt zu den univerſellſten Männern des Jahrhunderts. Als die Bibliothek alles Wiſſenswurdigen aus alten und neuen Zeiten wird er geprieſen; er iſt einer der beſten Gräciſten, er ſammelt Inſchriften und commentirt Cäſar's Kriegszüge, beſitzt hervorragende hydrauliſche und botaniſche Kenntniſſe und führt in ſeiner Vaterſtadt Verona, in Venedig und in Paris — denn auch die Wanderluſt der alten Humaniſten hat ſich auf ihn vererbt — bedeutende Bauten aus. Giuliano da San Gallo aber durfte gleichfalls auf viele Jahrzehnte fruchtbarer Thätigkeit in der Architektur zurückblicken, und ſeine Werke in Florenz, Prato und Loreto als Ruhmestitel geltend machen. Seine einflufsreiche Mitwirkung an dem Plane Julius' II, die Peterskirche von Grund an neu zu bauen, iſt bekannt genug. Da hätte es nicht Wunder nehmen können, wenn Raffael das ihm übertragene Amt nicht allzuſchwer nahm. Seinem Sinne aber entſprach dieſes keineswegs. Aus dem Briefe, welchen er bald nach ſeiner Beſtallung an den Grafen Caſtiglione richtete, entnehmen wir folgende bezeichnende Stelle: »Unſer Herr hat mir, indem er mir eine Ehre erwies, eine groſse Laſt auf die Schulter geladen. Das iſt die Sorge um den Bau von St. Peter. Ich hoffe wohl, nicht zu unterliegen, um ſo mehr, als das Modell, das ich davon gemacht, Seiner Heiligkeit gefällt und von vielen ſchönen Geiſtern gelobt wird. Ich erhebe mich aber mit meinen Gedanken viel höher. Ich möchte die ſchönen Formen der antiken Gebäude finden, weiſs aber nicht, ob es nicht ein Icarusflug ſein wird. Groſses Licht darin giebt mir Vitruv, doch nicht ſo viel, daſs es genügt.« Auch äufsere Umſtände zwangen ihn, ſeine Kräfte für das Werk zu ſammeln und ſtärker zu ſpannen. Fra Giocondo ſtarb bereits im Sommer 1515, und Giuliano, durch Alter und Krankheit gebrochen, legte am 1. Juli 1515 ſein Amt nieder und kehrte nach Florenz zurück. So blieb die Leitung des Baues Raffael allein anvertraut. Erſt im Jahre 1517 wurde ihm auf ſeinen Wunſch ein neuer Gehilfe in der Perſon des jüngeren Antonio da San Gallo beigegeben, der ein Jahr ſpäter (Mai 1518) im Gehalte Raffael gleichgeſtellt wurde, ohne aber die gleiche Macht zu gewinnen.

Woher ſtammen Raffael's Baukenntniſſe? Einen Fingerzeig über ſeinen Lehrgang giebt Vaſari an der Stelle, wo er über Raffael's nahen Umgang mit Baccio d'Agnolo in Florenz berichtet. Aus den Namen der Männer, welche ſich in Baccio's Werkſtatt zur Winterzeit häufig am Abend zu verſammeln pflegten, dürfen wir ſchlieſsen, daſs die architektoniſchen Dinge einen Hauptgegenſtand der Unterhaltung abgaben. Verbinden wir damit die Thatſache, das zwiſchen Baccio's Bauten (Pal. Bartolini in Florenz) und dem Raffael'ſchen Palaſtſtile eine unläugbare Verwandtſchaft waltet, ſo beſitzen wir in jenen Zuſammenkünften vielleicht die erſte Quelle der Baukenntniſſe Raffael's. Von ungleich gröſserer Wichtigkeit war dann die ſechsjährige Genoſſenſchaft Bramante's in Rom. Nicht allein das Zeugniſs des letzteren auf dem Todtenbette, auch Raffael's architektoniſche Hintergründe in den vaticaniſchen Fresken belehren uns über den engen Anſchluſs des jüngeren Künſtlers an den alten Meiſter. Wird doch die Zeichnung der Tempelhalle in der Schule von Athen unmittelbar auf Bramante zuruckgefuhrt. Raffael zeigt ſich

aber nicht allein wunderbar empfänglich für Bramante's Baugedanken, auch an Proben ſelbſtthätigen Schaffens läſst er es nicht fehlen. Der Tempel auf dem Bilde Heliodor's erfreut durch die ſchöne Gliederung der Räume, die in den Tapeten geſchilderten Bauten offenbaren eine Fülle glücklich erfundener Formen. Um ganz feſt zu ſtehen, geht auch Raffael auf das Muſterbuch zurück, aus welchem alle römiſchen Architekten des ſechzehnten Jahrhunderts die reichſte Belehrung holten, und ſtudirt fleiſsig das Pantheon. Zwei Federzeichnungen in der florentiner Sammlung, die eine den Porticus, die andere das Innere der »Ritonda« darſtellend, gewähren einen guten Einblick in ſeinen Eifer zu lernen, und das Werk, in welchem die Hochrenaiſſance das Ideal der groſsen Verhältniſſe und Maſse, wie der Schmuckglieder an Thüren, Fenſtern und Wänden verehrte, vollſtändig zu bemeiſtern.

Zu anderen Zeiten hätte man vielleicht ſolche Vorbereitung nicht genügend gefunden, um an die Spitze eines ſo groſsen und kühnen Baues wie St. Peter zu treten. Das Jahrhundert der Renaiſſance kannte zum Glücke nicht die Einſchachtelung der Menſchen in ſtreng abgeſonderte Fächer. Weitumfaſſend waren die Kräfte und univerſell die Bildung. Im Eingange zur Biographie Baccio d'Agnolo's hat Vaſari ganz im Sinne der Renaiſſance die Wechſelwirkung der Künſte betont und, wie weit das Thor der Architektur dem Maler und Bildhauer offen ſtehe, mit ſtolzen Worten hervorgehoben. Raffael trat wie ſo viele andere bedeutende Maler in das Thor; denn in ſeiner künſtleriſchen Erziehung war der Erwerb eines architektoniſch ausgebildeten Sinnes ſelbſtverſtändlich eingeſchloſſen.

Mehrere Umſtände begünſtigten den leichten Uebergang in Baukreiſe. Nach dem ganzen Weſen der Renaiſſance-Architektur, welche im Gegenſatz zur Gothik jeden Bau einheitlich zuſammenfaſste und in ſchönen Verhältniſſen ſich mit Vorliebe bewegte, wurde auf den Plan und Riſs nothwendig der Hauptnachdruck gelegt. So konnte auch die nicht ganz fachmäſsig geſchulte Phantaſie ihre Kraft und ihren Reichthum erproben. Wir erſehen aus den zahlreichen architektoniſchen Handzeichnungen, mit welcher Wonne die Renaiſſancekünſtler freien architektoniſchen Entwürfen ſich hingaben, und daſs ſie für ihre Schaffensluſt kaum eine Grenze fanden. Stellten ſich bei dieſem Ueberfliegen der Phantaſie techniſche Schwierigkeiten ein, ſo half die ganz allgemeine Gewöhnung, von jedem Baue vorläufig ein Holzmodell herzuſtellen, erfolgreich nach. Auf dem Wege des Verſuches wurden die Geſetze gefunden, welche theoretiſch zu berechnen der Künſtler nicht gelernt hatte. Das Uebrige thaten die Werkmeiſter, erfahrene, im Handwerk tüchtige Männer, welchen die Ausführung des Baues weſentlich in die Hände gelegt war. Einen ſolchen wackeren Werkmeiſter hatte auch Raffael zur Seite, den Giuliano Leno, welcher bereits bei Lebzeiten Bramante's am Petersbau beſchäftigt geweſen, einen Mann, „beſſer im Ausführen der Zeichnungen und des Willens Anderer, als im Entwerfen eigener Pläne."

* * *

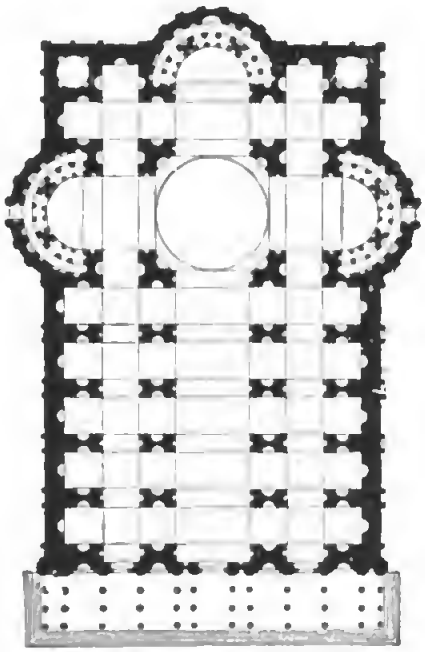
Die Baumeiſter von St. Peter führten ein Doppelleben. Groſsartige Pläne bewegen ihre Phantaſie, wunderbare Werke erblicken ſie im Traume; ſo frei und kühn hatte noch niemals die Kunſt auftreten dürfen. Am wirklichen Bau aber

müſſen ſie ſich mit verhältnismäſsig kleinen Abſchlagsſummen auf ihre idealen Entwürfe genügen laſſen. Denn leider fallen auch an St. Peter die Abſichten mit dem wirklich Erreichten keineswegs zuſammen und ſind gerade die ſchönſten Pläne unausgeführt geblieben. Die Schilderung der Ideale des Baues von St. Peter, wie ſie von Bramante an den gröſsten Künſtlern des Jahrhunderts vorſchwebten, geht neben der Erzählung der realen Baugeſchichte ſelbſtändig einher; wo ſie in einander greifen, offenbart ſich beinahe immer ein ſchroffer Gegenſatz zwiſchen der harten Wirklichkeit und dem gegen jede Schranke ankämpfenden Schöpferdrange der Künſtler. Wir danken dem glücklichen Forſchertriebe mehrerer Architekten in den jüngſten Tagen den geſicherten Beſitz eines wahren Schatzes von Plänen und Entwürfen für die Peterskirche; insbeſondere vermögen wir jetzt, an der Hand der wichtigen Entdeckungen Geymüller's, Bramante's Antheil an dem Werke und ſeine hervorragende künſtleriſche Bedeutung zu würdigen. Wir wiſſen, was Bramante wollte; wir kennen aber nicht den Plan, welcher dem wirklichen Bau unmittelbar zu Grunde gelegt wurde.

Bramante konnte nur unter mannigfachen hemmenden Bedingungen ſeine Thätigkeit entwickeln. Der Gottesdienſt in der alten Baſilica durfte nicht völlig unterbrochen, die unterirdiſchen heiligen Grotten nicht berührt werden, dagegen muſste er die von Roſellino begonnene Chorkapelle, ſo wenig ſie auch ſonſt zu den Maſsen ſtimmte, vorläufig ausbauen. Manche Anzeichen ſprechen dafür, daſs Bramante auch in Bezug auf den Geſammtplan zur Nachgiebigkeit gezwungen wurde. Wohl rettete er die Kuppel und ſicherte ſich dadurch das Anrecht, als der eigentliche Schöpfer des ganzen Werkes zu gelten; ob aber, ſeinem erſten und herrlichſten Entwurfe entſprechend, vier gleiche Arme die mittlere Kuppel begrenzen oder ob dem Herkommen gemäſs an einer Seite ein Langhaus ſich derſelben anſchlieſsen ſollte, darüber ſcheint lange die Entſcheidung ſchwankend geblieben zu ſein. Einiges Licht auf die Sachlage verbreiten die Nachrichten, die ſich über die Thätigkeit Raffael's, des unmittelbaren Nachfolgers Bramante's im Amte, erhalten haben. Aus dem Wortlaute ſeiner Beſtallung möchten wir ſchlieſsen, daſs Raffael erſt das Modell vollendet habe, womit auch die Erzählung Serlio's, der im Jahre 1540 ein Sammelwerk über die Architektur herausgab, übereinſtimmt. Raffael's Verhältniſs zu Bramante, die Empfehlung des letzteren beſtärken den Glauben, daſs Raffael nicht eigenwillig an den Plänen ſeines Vorgängers und Meiſters änderte. Auch dafür dürfen wir ſchriftliche Zeugniſſe aus dem ſechzehnten Jahrhundert anrufen. Serlio rühmt Raffael als den Vollender der Bramantiſchen Pläne, und Panvinio hebt hervor, daſs Raffael Bramante's Fuſstapfen folgte, und erſt Peruzzi, als er die räumliche Ausdehnung des Werkes kürzte und die vier Arme gleich lang machte, von ihm abgewichen ſei. So hatte alſo doch ſchlieſslich noch zu Lebzeiten Bramante's das Langhaus geſiegt und war Raffael's Grundriſs aus dem Studium Bramante's hervorgegangen.

Denſelben kennen wir nur aus der ungenügenden, flüchtigen Nachbildung Serlio's. Raffael hielt an den Maſsen Bramante's für den mittleren Kuppelraum feſt, ſchloſs den Chor und die Querarme im Halbkreiſe ab und legte ihnen noch einen Umgang vor. Dafür läſst ſich in einer dem Bramante aus guten Gründen zugeſchriebenen Skizze das Muſter nachweiſen. Dem Chor- und Kuppelbau geht

ein mächtiges von Pfeilern getragenes dreifchiffiges Langhaus voran, das auf beiden Seiten von tiefen Kapellen begleitet wird. Die Grundzüge der Pfeilerbildung, ihre Belebung durch Nifchen, entlehnte Raffael gleichfalls Bramante; fchwerlich aber die Vorhalle, welche in das Langhaus führt und mit einer dreifachen Säulenreihe gefchmückt erfcheint. Auffallender Weife find die Abftände der Säulen von einander ungleich angeordnet. Diefe Anordnung gewährt allerdings im Grundriffe einen klaren Einblick in die innere Eintheilung der Kirche, hätte aber in Wirklichkeit keinen harmonifchen Eindruck geübt. Zur Ausführung des Raffaelifchen Planes kam es jedoch nicht. Raffael's Thätigkeit befchränkte



Raffael's Plan zu St. Peter.

fich nach Vafari's Bericht auf die beffere Fundamentirung der Kuppelpfeiler. Bramante hatte die letzteren bis zu den Gefimfen der Bogen emporgeführt und auch die Bogen bereits eingewölbt. Nun zeigten fich aber die Fundamente nicht ftark genug, um die auf ihnen ruhende Laft zu tragen. Hier nachzuhelfen, fah Raffael als feine nächfte Aufgabe an. Vafari befchreibt ausführlich den Vorgang. Man grub in beftimmten Zwifchenräumen unter den Fundamenten brunnenartige Löcher, mauerte fie aus und fpannte darüber Bogen, fo dafs der Bau auf neue Grundmauern zu ftehen kam.

Die Gefchichte des Baues von St. Peter ift zugleich eine Gefchichte der Kunftparteien, welche in Rom damals herrfchten und fich gegenfeitig bekriegten. Jeder fpätere Architekt hielt fich für berufen, die Fehler feines Vorgängers zu verbeffern. Wie Raffael's Thätigkeit als das offene Schuldbekenntnifs Bramante's gedeutet wurde, fo wurde wieder fein Werk der Gegenftand herbfter Kritik.

Der jüngere Antonio da San Gallo, welcher nach Raffael's Tode gern die oberſte Leitung des Baues übernommen hätte, glaubte ſeine Anſprüche am beſten zu ſtützen, wenn er dem Papſte alle Irrthümer Raffael's enthüllte. Ihr Regiſter iſt nicht klein. Dem ganzen Plane fehlt überhaupt die Klarheit und Uebereinſtimmung, den Pfeilern der Schiffe das rechte Mafs; das Schiff erſcheint eng, dunkel wie ein Gäfschen; die Eingänge zu den Kapellen gleichen Schiefsſcharten; kurz alles Geld, welches auf den Bau bisher aufgewendet worden, iſt einfach weggeworfen. Wir ſind nicht im Stande, die Wahrheit der Ausſtellungen Antonio's zu prüfen. Sie beziehen ſich theilweiſe auf uns unbekannte Dinge. Die Heuchelei des Kritikers, der ſich anſtellt, als ob er die Anklage nur zur Ehre Gottes und nur im Intereſſe des Papſtes vorbrächte, ohne ſich um den eigenen Vortheil zu kümmern, macht wenigſtens eine Uebertreibung der angeblichen Fehler Raffael's glaublich. Vielleicht verhält es ſich ähnlich mit den Verſehen Raffael's bei dem Bau der vaticaniſchen Loggien, von welchen Vaſari wiederholt ſpricht. Da ſoll Raffael aus Gefälligkeit für die Arbeiter, die ihr Geräthe aufbewahren wollten, Löcher und Oeffnungen in der Mauer gelaſſen haben, welche die Feſtigkeit des Baues gefährdeten.

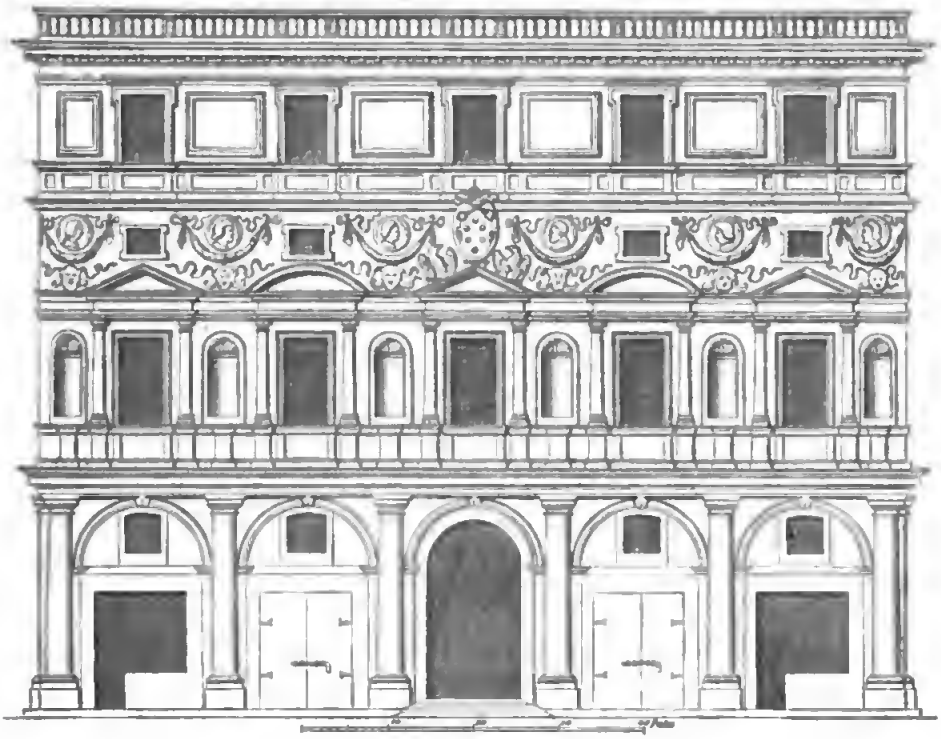
* * *

Es mufs doch ein eigener Zauber in der Baukunſt liegen, in ihrer Pflege die Empfindung ſchöpferiſcher Kraft, das ſtolze Herrſchergefühl beſonders lebendig werden, dafs gerade die beſten Künſtler in anderen Fächern unwiderſtehlich von ihr angezogen werden und namentlich gegen das Ende ihrer Laufbahn ihr gern die Kraft weihen. Wenn wir Raffael's Entwickelung überblicken, ſo gewinnen wir die Ueberzeugung, dafs ihn in den letzten Jahren ſeines Lebens eigentlich die Architektur am meiſten feſſelte und der Ruhm des hervorragenden Baukünſtlers ihn in hohem Mafse reizte. Jedenfalls war es in dieſer Zeit leichter, Baupläne als Bilder von ihm zu empfangen. Von mehreren architektoniſchen Entwürfen, von St. Peter abgeſehen, berichtet bereits Vaſari, andere ſind ihm auf Grund von Ueberlieferungen zugeſchrieben worden.

Zwei Zeichnungen lieferte Raffael auf Geheifs das Papſtes im Wettſtreit mit anderen Künſtlern für kirchliche Bauten. Er entwarf gleichzeitig mit Peruzzi, Antonio da San Gallo und Jacopo Sanſovino einen Plan für die Kirche San Giovanni dei Fiorentini, die Nationalkirche der Florentiner in Rom. Derſelbe, von dem Papſt nach Vaſari gegen Sanſovino's Entwurf zurückgeſetzt, iſt ſpäter ſpurlos verſchwunden. Auch für die Faſſade von S. Lorenzo in Florenz ſoll Raffael eine Zeichnung entworfen haben. Die Nebenumſtände, welche Vaſari und vor ihm Bandinelli angeben, erſcheinen wenig glaubwürdig; immerhin mag die Thatſache ſelbſt beſtehen. Schwerlich beſitzen wir aber in der Federzeichnung (Albertina, Br. 196) den Originalplan Raffael's. Die eigentliche Faſſade wird daſelbſt durch die zwei gewaltigen, mit Pyramiden gekrönten Eckthürme arg gedrückt; drei tiefe Portale, das mittlere beinahe doppelt ſo hoch wie die Seitenportale, an die Pforten römiſcher Triumphbogen erinnernd, nehmen einen ſo grofsen Raum ein, dafs der obere Giebelbau ganz zurücktritt. Die Mafse wollen zu den inneren Verhältniſſen von S. Lorenzo nicht recht ſtimmen, noch weniger das Geſammt-

bild zu dem Wunſche des Papſtes, eine Praehtfaſſade aufgerichtet zu ſehen. Der Verfaſſer der Zeichnung miſcht Motive der älteren florentiner Renaiſſance (die Voluten am Giebel) mit den kräftigen Formen, welche im ſechzehnten Jahrhundert in Rom vorherrſchten (Niſchen, Doppelſäulen) und hat insbeſondere für die Gliederung der Portale die Pfeiler der Peterskirche verwendet. Er gehört wahrſcheinlich dem Kreiſe des jüngeren San Gallo an.

Fruchtbarer iſt die Betrachtung der Palaſtentwürfe Raffael's. »Raffael machte die Zeichnungen zu der Vigna des Papſtes, zu mehreren Häuſern im Borgo und vorzüglich zu dem ſchönen Palaſte des Meſſer Giovan Battiſta d' Aquila. Einen



Palazzo d'Aquila. Rom.

anderen Palaſt zeichnete er für den Biſchof von Troja, der ihn zu Florenz in der Via S. Gallo erbauen ließ.« Die Unbeſtimmtheit der Worte Vaſari's: »mehrere Häuſer in Borgo« gab dem Eifer, Raffaeliſche Paläſte zu entdecken, freien Spielraum.

Der bedeutendſte Raffaeliſche Privatbau, das Haus des päpſtlichen Kämmerers Branconio d'Aquila, mußte im ſechszehnten Jahrhundert den Colonnaden auf dem Petersplatz weichen. Doch hat ſich eine Zeichnung der Faſſade erhalten. Doriſche Halbſäulen, auf hohen Sockel geſtellt, treten im Erdgeſchoſſe vor, zwiſchen ihnen ſind leichte Bogen geſpannt, von welchem der mittlere das Thor bildet, die vier anderen die Eingänge zu Werkſtätten oder Buden und darüber kleine Fenſter einſchließen. Das Hauptſtockwerk wird durch eine reiche

Fenſterarchitektur belebt. Jedes Fenſter wird von ioniſchen Halbſäulen mit ihrem Gebälke und (abwechſelnd gerundeten und ſpitzen) Giebeln eingerahmt und in ein förmliches Tabernakel umgewandelt. Die Zwiſchenwände zeigen Niſchen zur Aufnahme von Statuen. Zwei Halbgeſchoſſe, das untere mit Guirlanden und Medaillons aus Stucco geſchmückt, das obere mit einfachen Feldern zwiſchen den Fenſtern, ſchliefsen den Bau, der ein reiches heiteres Ausſehen hat, ab.

Einfacher, vornehmer wirkt der für den Biſchof von Troja, Gianotto Pandolfini entworfene Palaſt in Florenz, welcher übrigens lange erſt nach Raffael's Tode von Baſtiano da San Gallo (unverändert?) ausgeführt wurde. Stattliche Quadern (Ruſtica) ſäumen die Ecken des Baues ein, Tabernakelfenſter, im Erdgeſchoſſe mit doriſchen Pilaſtern, oben mit ioniſchen Halbſäulen aus Hauſtein, heben ſich kräftig von den verputzten Wänden ab, ein fein gezeichnetes Gurtgeſims zwiſchen den Stockwerken, ein weit vorragendes Kranzgeſims über einem Frieſe bieten einen klaren Abſchluſs dar.

Dieſe beiden Werke offenbaren keinen nachhaltigen Einfluſs Bramante's, nähern ſich vielmehr der Weiſe Baccio d' Agnolo's; deſto ſtärker macht ſich jener in einer andern Gruppe von Bauten geltend, welche man gleichfalls Raffael zuſchreibt, in dem Palaſte Vidoni (auch Caffarelli, Stoppani oder Coltrollini genannt) bei S. Andrea della Valle in Rom und im Palazzo Uguccioni auf der Piazza della Signoria in Florenz. Auf einem mächtigen Ruſtica-Unterbaue erhebt ſich durch gekuppelte Säulen gegliedert das Obergeſchoſs. Dieſe Vorliebe, durch ſcharfe Contraſte wirken, muſs auf Bramante's Vorbild und zwar zunächſt auf das von Bramante für Raffael im Borgo errichtete Wohnhaus zurückgeführt werden. So unzweifelhaft in den Paläſten Vidoni und Uguccioni der Bramanteſtil ſich ausprägt, ſo wenig ſicher erſcheint Raffael's Urheberſchaft. Urkundlich iſt dieſelbe bis jetzt nicht beſtätigt worden.

Bereits bei dem Palaſt Pandolfini wird Raffael's feiner Sinn für die Anordnung der Räume und die Benutzung der Bodengeſtalt gerühmt. Vollends als Landſchaftskünſtler muſste er auftreten, als er die Bauten für die Vigna des Papſtes, oder eigentlich für die Villa des Cardinals Giulio de' Medici entwarf. Am Fuſse des Monte Mario vom Fluſsrande teraſſenförmig emporſteigend band die Vigna durch die Natur des Terrains dem Architekten die Pflicht ein, für einen mannigfachen Wechſel von Baulichkeiten zu ſorgen, wozu auch die Beſtimmung des Ortes aufforderte. Ruhe von Geſchäften, Genuſs des Lebens ſollte die Villa dem hohen Kirchenfürſten bieten, für glänzende Feſte den Schauplatz abgeben, aber auch den ermüdeten Kräften Erholung zuführen. Das Landhaus, unter dem Namen Villa Madama weltberühmt, wurde erſt nach Raffael's Tode von Giulio Romano erbaut, von ihm und Giovanni da Udine mit Fresken und Stuccoarbeiten geziert, doch niemals vollendet. Die fertigen Theile wurden bei der Belagerung Roms 1527 durch Brand zerſtört, der Bau ſpäter durch Antonio da San Gallo theilweiſe wiederhergeſtellt. Am wirklichen, ſeit langer Zeit vernachläſſigten Baue zeigen ſich daher nur undeutliche Spuren von Raffael's Thätigkeit. Doch hilft die Beſchreibung bei Serlio nach, ſowie der Grundriſs, welchen neuerdings Redtenbacher in der groſsen florentiner Sammlung von Bauzeichnungen gefunden hat. Ausgedehnte Wohnräume und Wirthſchaftsanlagen dienen dem Hofſtaate,

reich geſchmückte Loggien, Theater, Rennbahn, Gärten und Fontainen, alle Haupttheile der Anlagen durch Freitreppen verbunden und den mannigfachen Bodenhebungen trefflich angepaſst, bilden in ihrem Zuſammenhange den anmuthigſten und glänzendſten Feſtapparat, welchen die Phantaſie der Renaiſſance erſinnen konnte.

* * *

Bramante's Tod hatte Raffael in die Bahn der Architektur gelenkt, Michelangelo's Abweſenheit führte ihm plaſtiſche Aufgaben zu. Als die Markgräfin von Mantua, Iſabella d'Eſte, 1519 Zeichnungen für ein Grabdenkmal — die Perſönlichkeit des Verſtorbenen wird nicht genannt, doch hatte ſie kurz vorher ihren Gemahl Francesco Gonzaga verloren — durch den Grafen Caſtiglione in Rom beſtellte, ſchrieb ihr dieſer: »Michelangelo iſt nicht in Rom; ich wuſste niemand, an dem mich zu wenden, es wäre denn Raffael. Ich bin aber ſicher, daſs ſeine Zeichnung paſſen wird.« Das Denkmal kam in den ſchlimmen Zeitläuften nicht zu Stande. Auch über den Verbleib der Raffaeliſchen Zeichnung wiſſen wir nichts ſicheres. Denn ob eine bisher auf den Namen Peruzzi getaufte Federzeichnung im Louvre, welche allerdings einen tapferen Helden feiert und mit einer Reiterſtatue gekrönt iſt, in Wahrheit den Raffaeliſchen Entwurf wiedergibt, bedarf erſt einer näheren Unterſuchung. Es genügt aber ſchon die Thatſache, daſs Kenner wie Caſtiglione ſich auch in der Sculptur von Raffael des Beſten verſahen. Er hatte übrigens bereits früher plaſtiſchen Schöpfungen ſeine Thätigkeit zugewendet.

Am 22. November 1516 ſchrieb Leonardo di Compagno, ein Florentiner, der in Rom als Sattler anſäſsig war und fleiſsig mit Michelangelo verkehrte, an den letzteren: Raffael hat das Thonmodell zu einer Kinderfigur für Pietro d'Ancona gemacht und dieſer ſie in Marmor beinahe vollendet. Die Leute ſagen, das Ding ſei gut ausgefallen.« Dem armen Pietro d' Ancona hat der Antheil Raffael's an ſeinem Werke nicht zum Ruhme verholfen, von ſeiner Perſönlichkeit iſt jede Spur verwiſcht. An dem Werke haftete Raffael's Namen allein, aber auch dieſer vermochte es nicht vor langer Vergeſſenheit zu ſchützen. Drei Jahre nach Raffael's Tode fragt Caſtiglione an, ob Giulio Romano das Marmorkind von Raffael's Hand beſitze und was wohl der äuſserſte Preis für daſſelbe wäre. Seitdem blieb es zwei Jahrhunderte lang verſchollen. Im Jahre 1768 gab der berühmte römiſche Antikenreſtaurator Bartolommeo Cavaceppi eine Sammlung der von ihm ergänzten Statuen in Kupferſtichen heraus und darunter auch »einen Delphin, der ein todtes Kind auf dem Rücken trägt, ein Werk Raffael's ausgeführt von Lorenzetto, jetzt im Beſitz des Herrn von Breteuil.« Der Lorenzetto war eine willkürliche Vermuthung Cavaceppi's, auf der Ausſage Vaſari's beruhend, daſs der genannte Bildhauer mit Raffael in Verbindung ſtand. Nicht unwahrſcheinlich dagegen klingt die Behauptung, daſs wir in der von Cavaceppi reſtaurirten Statue das Werk Pietro d' Ancona's wieder gewonnen haben. Ein Gipsabguſs, von Mengs beſorgt und im Dresdener Mengs-Muſeum bewahrt, bot lange Zeit allein den Kunſtfreunden die volle plaſtiſche Anſchauung des Werkes. In unſeren Tagen tauchten drei Marmorexemplare auf, in Irland (im Beſitze des

Sir Harvey Bruce), in Florenz (im Beſitze des Pietro Molini) und in Petersburg (Galerie der Eremitage). Nur das letztere ſtimmt in den Maſsen mit dem Dresdener Abguſs überein und rührt urkundlich aus der Sammlung Breteuils her.

Den Gegenſtand entlehnte Raffael wohl der antiken Dichtung, in welcher die Delphine als Kindergeſpiele und Kinderträger eine ſo groſse Rolle ſpielen. Während der Knabe Hermias auf dem Rücken eines Delphins ritt, hat ihn dieſer zufällig mit einer Floſsfeder auf den Tod verwundet. Den Leichnam brachte der Delphin trauernd an das Ufer. So erzählt Plinius in ſeiner Naturgeſchichte nach Hegeſidemos. Auf dem gekrümmten Leibe des Delphins ruht ſanft der todte Knabe. Die Beine ſind leicht gekreuzt, die Arme hängen läſſig herab, der Kopf iſt ſeitwärts zurückgeneigt, an den Haaren hält ihn der Delphin feſt. Die Behandlung des Marmors erſcheint zu weich, die Modellirung an einzelnen Stellen ſtumpf. In der Anlage jedoch offenbart ſich ein vollendet anmuthiger Sinn, eine holdſelige Natur, welche es begreiflich macht, daſs, als die Gruppe bekannt wurde, ſofort Raffael als ihr Schöpfer galt. Wie glücklich ſind die Windungen des Fiſchkörpers benutzt, um in die Linien Fluſs zu bringen und dem Kinde ein bequemes Lager zu bereiten, wie wirkungsvoll heben ſich die rundlichen Glieder des Knaben von den rauhen Schuppen des Delphins ab, wie wehmüthig ſtimmt die auch durch den Tod nicht gebrochene Schönheit des Knaben! Raffael's Ruhmestitel werden durch dieſes kleine Werk nicht vermehrt; auch wenn er das Thonmodell zum Knaben auf dem Delphin nicht gearbeitet hätte, bliebe ihm ſeine ganze Gröſse unverſehrt; uns freut es aber dennoch, daſs ſich ſeine Natur auch in plaſtiſchen Schöpfungen nicht verleugnet und dieſen Züge einhaucht, die nur ihm eigenthümlich, anderen Künſtlern kaum erreichbar ſind.

Für den Raffaeliſchen Urſprung eines anderen Sculpturwerkes tritt Vaſari als Bürge ein. »Raffael machte den Entwurf in der Chigicapelle in Sta. Maria del Popolo für ein koſtbares Grabmal und lieſs zwei Figuren von dem florentiner Bildhauer Lorenzetto arbeiten«. Im Leben des Lorenzetto führt er dann weiter aus, daſs dieſer »ſich mit allem erdenklichen Fleiſs und Studium an das Werk machte und von der Einſicht Raffael's unterſtützt auch die beiden Figuren Jonas und Elias glücklich ausführte«. Von einer Marmorarbeit Raffael's ſelbſt iſt keine Rede, die Behauptung alſo, daſs Raffael auch an der Ausführung theilgenommen, völlig grundlos. Auf guten Rath, vielleicht die Zeichnung von Skizzen, höchſtens die Ueberlaſſung eines Thonmodells ſchränkte ſich naturgemäſs Raffael's Mitwirkung ein. In der That beſitzt das Kenſingtonmuſeum, aus der Sammlung Gherardini in Florenz erworben, ein kleines Modell von gebranntem Thon, welches ohne Zweifel für die Statue des Jonas entworfen wurde. Nur erſcheint hier der Oberkörper vorgeneigt, während er in der Marmorſtatue ſich eher zurücklehnt, wie denn überhaupt die ganze Haltung der Figur in dem ausgeführten Werke verändert wurde, ein Beweis, daſs Vaſari's Schilderung des Verhältniſſes zwiſchen Raffael und Lorenzetto das Richtige trifft. Fällt die Ausführung des Jonas — bei der Statue des Elias wurde dieſes auch bisher ſchon angenommen — als ſelbſtändige That dem Lorenzetto zu, ſo hat auch die Unterſuchung des Einfluſses der Antike auf das Werk für die Erkenntniſs Raffael's nur einen untergeordneten Werth. Derſelbe zeigt ſich zunächſt in der Bildung des Kopfes,

welcher augenſcheinlich auf das Jünglingsideal der ſpäteren römiſchen Plaſtik zurückgeht. Vielleicht hat aber auf die ganze Compoſition die Anſchauung eines antiken Sculpturwerkes eingewirkt. Jonas ſitzt auf dem Rücken des Wallfiſches, hat den rechten Fuſs auf den Unterkiefer des geöffneten Rachens geſtellt und ſtützt ſich auf das zurückſtehende linke Bein, um ſich lebensfroh wieder zum Lichte zu erheben. Mit dem hoch erhobenen linken Arme zieht er das Gewand über die Schulter empor, der andere ruht, den Mantelſaum haltend, auf dem rechten Schenkel. In der Villa Borgheſe befindet ſich eine Brunnenfigur, ein Satyr auf dem Delphin ſitzend, welche in manchen Zügen mit dem Jonas übereinſtimmt, ſo daſs ſie immerhin den Schöpfer des letzteren anregen und z. B. die Haltung des ausgeſtreckten Armes beſtimmen mochte.

Kein ſchriftliches Zeugniſs kann für den Raffaeliſchen Urſprung eines dritten Sculpturwerkes angerufen werden, welches aus dieſem Grunde auch weiteren Kreiſen unbekannt geblieben iſt. Das Musée Wicar in Lille beſitzt auſser dem

Der todte Knabe auf dem Delphin.
Marmorwerk. Eremitage in St. Petersburg.

köſtlichen Schatze von Handzeichnungen noch die Büſte eines jungen Mädchens, in Wachs modellirt, als deren Urheber kein geringerer Mann als Raffael genannt wird. Anmuth und den Reiz friſcher jugendlicher Schönheit kann man dem leicht vorgeneigten Kopfe nicht abſprechen. Das Haar erſcheint ſchlicht geſcheitelt und wellenförmig über das Ohr zurückgelegt, das untere Augenlid iſt träumeriſch etwas emporgezogen, um den geſchloſſenen Mund ſpielt leiſes Lächeln. Zarte Rundung leiht allen Flächen den weichen Schmelz der Jugend, nur die Zeichnung des Kinnes prägt einen kräftigeren Sinn des Mädchens aus. Die Schönheit eines Werkes genügt aber nicht, um daſſelbe gerade Raffael und keinem anderen Künſtler des ſechszehnten Jahrhunderts zuzueignen. Unſer Glauben an den Raffaeliſchen Urſprung würde gar ſehr an Zuverſicht gewinnen, wenn beſtimmte Merkmale des Raffael'ſchen Stiles, oder Anklänge an den Typus ſeiner römiſchen Frauengeſtalten nachgewieſen würden. Bis dahin bleibt das Urtheil über die Liller Büſte ausgeſetzt, ohne daſs wir die Wahrſcheinlichkeit beſtritten, daſs Raffael eben ſo gut wie in Thon, auch in Wachs modellirt habe.

* * *

Der gutgemeinte Eifer, Raffael's Wirken die weiteften Grenzen zu ftecken, das Allumfaffende feiner künftlerifchen Gaben recht eindringlich zu machen, gab Raffael nicht allein den Hammer und Meifsel des Marmorarbeiters fondern auch den Grabftichel des Kupferftechers in die Hand. Die Sammlung der Düffeldorfer Akademie und das Mufeum in Madrid befitzen Abdrücke eines Blattes, die Madonna auf Wolken mit dem ftehenden Chriftkind neben ihr, allem Anfchein nach eine Studie zur Madonna di Foligno, welches als eine eigenhändige Arbeit Raffael's gerühmt wurde. Auch Marcanton hat daffelbe Blatt geftochen. Vergleicht man die beiden Stiche, fo entdeckt man zwar keine Unterfchiede in der Compofition, wohl aber von einander abweichende technifche Weifen. Marcanton's Stich zeigt tiefere Schatten, überhaupt eine kräftigere Behandlung und einen keckeren, der Wirkung ftets ficheren Strich. Das andere Blatt ift überaus zart ausgeführt; kaum dafs der Stichel die Platte geritzt hat. Die Abwefenheit der ftarken Schatten, die feinen an die ältere Technik erinnernden Linien verleihen demfelben den Charakter einer Zeichnung und laffen insbefondere den Madonnenkopf reiner, ausdrucksvoller erfcheinen. Dafs Marcanton nicht auch diefes zweite Blatt geftochen hat, mufs man wohl annehmen; dafs hier keine Copie nach Marcanton vorliegt, darf man zugeben. Warum foll aber Raffael daffelbe nicht allein gezeichnet, fondern auch in das Kupfer eingegraben haben? «Wegen der unvergleichlichen Schönheit des Blattes.» Setzt aber nicht gerade diefe eine längere technifche Uebung voraus, als fie bei Raffael vermuthet werden kann, zumal wenn der Grabftichel fo leicht wie eine Feder geführt und dennoch felbft in den Halbtönen eine ficbere Wirkung erzielt wird? Dazu kommt noch der weitere Umftand, dafs diefelbe Hand noch in mehreren anderen Stichen nachgewiefen wurde, alfo eine wirklich fachmäfsige Befchäftigung mit der Kunft des Kupferftiches vorliegt. Das Stechen verlangt ein ebenfo «fleifsiges Kleiblen» wie das Malen, mufs auch von dem gröfsten Genie erft gelernt, fogar langfam gelernt werden. Es klingt wenig glaublich, dafs der mit Arbeiten überbürdete Raffael die nöthige Mufse in Rom gefunden hätte, fich noch einem Kunftzweige zu widmen, in welchem der technifche Theil entfchieden überwiegt. Auch Michelangelo und Bramante find bekanntlich früher den Kupferftechern eingereiht worden. Wie ihre Anfprüche zu leicht wogen und gegenwärtig niemand mehr an ihre Thätigkeit als Kupferftecher denkt, fo ift auch Raffael's Anrecht bis jetzt nicht begründet. Und gefetzt, er hätte fich einmal im Kupferftiche verfucht, wie unbedeutend erfcheint diefe Thatfache gegenüber dem mittelbaren Einflufs, welchen er auf die ganze italienifche Kupferftichkunft übte.

Raffael's und Marcanton's Namen bleiben für ewige Zeiten unzertrennlich mit einander verbunden. Die rafche Verbreitung feiner Werke, ihre Volksthümlichkeit dankt Raffael zunächft der Kunft Marcanton's, welcher nicht müde wurde, des erfteren Schöpfungen nachzubilden. Wem die Anfchauung der Originale nicht vergönnt war, und diefelben waren früher fehwerer zugänglich als heutzutage, erfreute fich an ihrer trefflichen Wiedergabe durch Marcanton. Sind doch deffen Stiche in einzelnen Fällen die Quelle der Bilderbefchreibungen Vafari's geworden. Auf der anderen Seite brachte erft Raffael's Beifpiel und Lehre die künftlerifche Natur Marcanton's zur Reife und ftattete fie mit jenen

Zugen aus, welche Marcanton zum erſten Stecher ſeiner Zeit und zum Führer einer fruchtbaren Schule erhoben.

Marcanton Raimondi aus Bologna dürfte wohl um dieſelbe Zeit wie Raffael geboren ſein, da er bereits 1505 als ſelbſtändiger Kupferſtecher auftrat. Er ſteht anfangs mit Francia — ſeinem Lehrmeiſter nach Vaſari — und mit den paduaner Malern in Verbindung, holt ſich die Gegenſtände der Schilderung zumeiſt aus dem humaniſtiſch-antiken Gedankenkreiſe, welcher in der oberitalieniſchen Kunſt früher als in Florenz vorherrſcht; dann aber wendet er ſich vorzugsweiſe Dürer zu, deſſen markige Zeichnung zum ſicheren Wegweiſer in der Technik wurde, deſſen unverſiegbare Schöpferkraft ihm überreichen Stoff zuführte. In den mit ſo viel Naturliebe ausgeführten landſchaftlichen Hintergründen der nordiſchen Stiche lernte er eine neue Welt kennen, welche ſeinen Arbeiten einen erhöhten Reiz zu leihen verſprach. Er übertrug 1506 die meiſten Blätter der Dürer'ſchen Holzſchnittfolge: »das Marienleben« auf Kupfer und kopirte in derſelben Weiſe einige Jahre ſpäter (1511) Dürer's kleine Paſſion.

Zum zweiten Male ſeit dem Beginne der Renaiſſance holte ſich die italieniſche Kunſt nachhaltige Anregungen aus dem Norden. Vor wenigen Menſchenaltern hatte Antonello da Meſſina die Geheimniſſe der Oelmalerei in Flandern erlauſcht und dieſe Kunſt, ſo unübertrefflich geeignet, den ſchönen Schein des Lebens zu verkörpern, frohlockend über die Alpen gebracht. Jetzt hält der nordiſche Kupferſtich triumphirend ſeinen Einzug. Konnte derſelbe auch in Italien nicht die Bedeutung erringen, wie im Norden, wo er im Verein mit dem Holzſchnitte die Volksphantaſie ausſchließlich nährt, ſo wurde doch ſein Werth in Künſtlerkreiſen raſch und vollkommen anerkannt. Zahlreiche Fäden verknüpfen den nordiſchen Kupferſtich zunächſt mit der oberitalieniſchen Malerei; weſentlich durch Marcanton's Vermittlung wird er dann auch in Rom eingebürgert und in Raffael's Nähe heimiſch. Wie faſt alle äußeren Lebensverhältniſſe Marcanton's ſo iſt auch die Zeit ſeiner Ueberſiedlung nach Rom in Dunkel gehüllt. Wir muthmaßen, daß er hier bereits im Jahre 1510 eine Werkſtätte beſaß. Zwei Jahre vorher hatte er noch nach Mantegna gezeichnet, 1510 überträgt er Michelangelo's Kletterer auf die Kupferplatte mit einem landſchaftlichen Hintergrunde, den er Lucas von Leyden abgeſchaut. Auch Raffael'ſche Geſtalten, z. B. Adam und Eva, heben ſich in Marcanton's Stichen anfangs von einem Hintergrunde ab, in welchem wir die Züge der nordiſchen Landſchaft mühelos erkennen. So lange hallten die von Dürer und den alten niederländiſchen Stechern empfangenen Eindrücke in ſeiner Phantaſie nach. Und darum glauben wir auch, daß Marcanton es war, welcher Raffael mit Dürer's Kunſt bekannt machte und in jenem den Wunſch nach einer engern Verbindung mit Kupferſtechern wachrief. Nach einer freilich nicht gleichzeitigen Nachricht ſchmückte Raffael ſeine Werkſtätte mit Blättern Dürer's. Vaſari aber berichtet folgendes: Als Raffael geſehen hatte, wie Dürer bei ſeinen Kupferſtichen zu Werke gieng, wollte er ebenfalls zeigen, was »er in dieſer Kunſt vermöge und ließ den Marcantonio in derſelben auf das ſorgfältigſte ſich üben.« Allmälich ſcheint Marcanton in ein förmliches Dienſtverhältniß zu Raffael getreten zu ſein. Dieſer beſtellte die Platten bei Marcanton und ließ dann von ſeinem Farbenreiber Baviera den Druck und Vertrieb beſorgen.

Unter den früheſten Blättern Marcanton's nach Raffael bemerken wir mehrere, welche die Fresken in der Stanza della Segnatura wiedergeben, wie den Parnaſs, das Rundbild der Poeſie. Der Schluſs iſt geſtattet, daſs ſie zu einer Zeit begonnen wurden, als noch das Werk in der erſten Stanze Raffael ganz erfüllte, die Zeichnungen zu demſelben — denn nur nach Zeichnungen, nicht nach den ausgeführten Gemälden ſtach Marcanton — gleichſam offen lagen, nicht durch ſpätere Arbeiten zurückgedrängt wurden. Wir ſetzen daher den Beginn des Zuſammenwirkens beider Künſtler in die Jahre 1510—1512. Doch nicht in den Nachbildungen Raffael'ſcher Fresken und Tafelbilder liegt der Schwerpunkt der Beziehungen zwiſchen Marcanton und Raffael. Dieſer erkannte ſofort die wahre Bedeutung des Kupferſtiches, die Gedanken des Künſtlers ſo friſch und urſprünglich als möglich feſtzuhalten, den Zwiſchenraum, welcher dieſe von der vollendeten Wiedergabe mit Hülfe der Farben trennt, nach Kräften zu verringern, der poetiſchen Erfindung vorzugsweiſe zu dienen. Je umfaſſender ſich Raffael's Wirkſamkeit von Jahr zu Jahr geſtaltete, je läſtiger ihm die wirkungsreiche aber deshalb auch langſame Arbeit der maleriſchen Ausführung wurde, deſto willkommener muſste er eine Kunſt heiſsen, welche ſeinen Antheil am Werke auf die Compoſition, die Zeichnung einſchränkt, das ſtolze Bewuſstſein des freien Schaffens ſich beinahe ungehindert entfalten läſst. Machen wir doch bei den beiden gröſsten Coloriſten Hollands bei Franz Hals und Rembrandt, welchen die maleriſche Ausführung ganz anders am Herzen liegen muſste, als Raffael, die Beobachtung, daſs ſie am Schluſſe ihrer Laufbahn von Ungeduld über den langſamen Vorgang des Malens ergriffen wurden und mit unerhörter Kühnheit denſelben abzukürzen und die Geſammtwirkung während der Arbeit zu beſchleunigen ſich bemühten. Wie muſste erſt Raffael nach gröſserer Freiheit ſich ſehnen, in deſſen Kopfe eine Welt von Entwürfen lagerte! Er begrüſste im Kupferſtiche freudig den ſtets willigen Vermittler zwiſchen der in ihrem Schöpferdrange haſtigen Phantaſie und der oft gar eigenwilligen maleriſchen Form. Hätte nicht die Geſchicklichkeit Marcanton's, der gar bald einen ſtattlichen Kreis von Schülern, Marco Dente aus Ravenna, Agoſtino Veneziano und andere um ſich ſammelte, die Luſt zu Componiren in Raffael erhöht, ſo wären wir um gar manche köſtliche Probe ſeiner Kunſt ärmer. Gewiſs dachte er bei den meiſten ſeiner Kupferſtichcompoſitionen nicht an die Ausführung in einem anderen Materiale; ſo gleich bei den groſsen Blättern nicht, welche Vaſari unter den früheſten Marcanton's aufzählt: bei dem Kindermord (ohne das Tannenbäumchen rechts oben), dem Abendmahle, dem Neptun als Beherrſcher der Winde, welche Reihe noch durch den Sündenfall und das Urtheil des Paris zu ergänzen wäre. Zu mehreren Kupferſtichen, wie zum Sündenfall, Abendmahl und Kindermorde haben ſich Originalſkizzen erhalten, welchen freilich eine feinere und dabei lebendigere Empfindung aufgeprägt iſt.

Marcanton hat ſeinesgleichen in der Reinheit der Umriſſe, in der einfach mächtigen Gröſse der Formen nicht gefunden. Nichts ſtört den Wohllaut der Linien bei der Darſtellung nackter Körper; das Licht hält er in groſsen Maſſen zuſammen; die Schatten trägt er ſtets modellirend auf; vornehm fallen die Gewänder, in ihrem Wurfe gleichzeitig die Bewegung der Glieder klar

enthullend. Aber dieſe Vorzüge werden zu einer Schranke des Ausdrucks in den Köpfen. In pathetiſchen Stimmungen und in hochwogender Leidenſchaft durchdringt die Empfindung nicht unbedingt die Züge; ſie unterwirft ſich nicht vollkommen die äuſseren Formen. Es ſcheint, als ob der Künſtler mit der zündenden Kraft des Ausdrucks zurückhielte, um nicht die reinen Linien, das klaſſiſche Profil zu ſchädigen. So weht uns aus den Frauenköpfen auf dem Kindermorde z. B. eine gewiſſe Kälte an. Ihr Schmerz und ihre Verzweiflung packt trotz den lebhaften Geberden, dem geöffneten Munde, dem ſtarren Blicke nicht ſo unmittelbar, wie in ähnlichen Schilderungen Dürers mit ihren krauſen Linien, aber ihrer ergreifenden Wahrheit. Und auch in den Apoſtelgeſtalten im Abendmahle, welches offenbar unter dem Einfluſſe Lionardo's componirt wurde, wird der Ton des charakteriſtiſchen Ausdrucks mit Rückſicht auf das ſchöne Formenmaafs leiſe gedämpft.

Marcanton's Grabſtichel verliert alle Sprödigkeit, ſobald er der Wiedergabe des antiken Lebens ſich widmet. So wie daſſelbe von der Phantaſie der Renaiſſance erfaſst wurde, weſentlich nur nach ſeinen ſonnenhellen Seiten, als holder, den Ernſt und das Trubſal der Wirklichkeit verwiſchender Traum, war nicht zu fürchten, daſs der leidenſchaftliche Ausdruck die ſchöne Form überſchatte und die Wucht des Charakters ſie erdrücke. Gerade für die Schilderung des harmoniſch ſchönen Daſeins, der noch ungebrochenen Kraft muſste ſich Marcanton's Kunſt als beſonders zutreffend erweiſen, konnten ſich ſeine Vorzüge, die Reinheit der Linien, die Mächtigkeit der Formen am glänzendſten entfalten. Günſtig fügte es ſich auch, daſs die Geſtalten der Antike dem Raffael'ſchen Zeitalter weſentlich durch die Vermittlung der Plaſtik nahe gebracht wurden, denn gerade in dem Verſtändniſs plaſtiſcher Formen bewährt ſich Marcanton's Meiſterſchaft. So wurde der mythologiſche Kreis — in weiterem Sinn genommen, die allegoriſchen Geſtalten mit eingeſchloſſen — der natürliche Schwerpunkt der Thätigkeit Marcantons und ſeiner Schüler, und auch Raffael nahm für mythologiſche Schilderungen den Dienſt des Kupferſtiches mit beſonderer Vorliebe in Anſpruch.

Es muſs auffallen, daſs Raffael, getragen von der Begeiſterung für die Antike und durch ſein eigenes lauteres Weſen ihr enge verwandt, wie er doch war, ſo ſelten in ſeinen Tafelbildern mythologiſche Gegenſtände darſtellte. In ſeiner früheſten Jugend verſuchte er ſich wohl einmal auch in einer mythologiſchen Schilderung, in der römiſchen Periode dagegen fallen mythologiſche Scenen aus dem Kreiſe ſeiner Staffeleigemälde gänzlich fort. Raffael fand eben jetzt einen willkommenen Erſatz in Marcanton's Kunſt. Konnte auch der Kupferſtich niemals den Glanz des leiblichen Daſeins ſo ſchön wiedergeben, wie die Oelmalerei, ſo lieh er doch in Marcanton's Händen den plaſtiſchen Formen einen kräftigen Ausdruck und geſtattete vor allem Raffael, ſeiner Schöpferluſt ungehemmt zu folgen. Für Marcanton zeichnete Raffael den gewaltigen Neptun, wie er die von Aeolus gegen die Flotte des Aeneas losgelaſſenen Stürme bändigt. Hochragend ſteht er mit dem Dreizack in der Rechten auf dem Muſchelwagen, welcher von einem Viergeſpann gezogen wird, und ſchleudert den in den Lüften ſichtbaren Winden ſein donnerndes: Quos ego entgegen. Nach dieſem Zuruf wird das Marcanton'ſche Blatt (B. 352) benannt, welches die Hauptſcene, noch von neun

Nebenbildern eingerahmt, zeigt und die Schickſale des Aeneas auf der Flucht aus Troja bis zu ſeiner Begrüſsung durch Dido erzählt.

Dem Grabſtichel Marcanton's überliefs Raffael auch die Ausführung der köſtlichen Kinderreigen, an deren Erfindung ſeine Phantaſie ſo fruchtbar war. Der Tanz der ſieben Kinder mit zwei Amoretten (B. 217) fand ſchon im ſechzehnten Jahrhundert ſeinen Weg auch zu deutſchen Kupferſtechern und genieſst einen doppelten Ruhm. Wir begrüſsen in ihm eine der beſten Arbeiten Marcanton's und eine der reizendſten Compoſitionen Raffael's. Zwei Amoretten, an den Flügeln kenntlich, führen den fröhlichen Reigen; jeder hat einen Knaben an der Hand gefaſst, an die ſich wieder andere Knaben angeſchloſſen, und ſo tummelt ſich die ganze Schaar hüpfend und laufend im Kreiſe, daſs einzelne kaum noch Schritt halten können. Ungebunden natürlich ſind die Bewegungen, aus dem wirklichen Leben friſch herausgegriffen die Geberden und das Mienenſpiel, und dennoch, wenn man näher zuſieht, hat Raffael auch hier in der Compoſition ein feſtes Geſetz walten laſſen und die Gruppe mit fein abwägendem, künſtleriſchem Sinne geordnet.

Noch ein Blatt Marcanton's muſs aus der groſsen Zahl mythologiſcher Darſtellungen, welche er und ſeine Schüler nach Raffael geſtochen haben, beſonders hervorgehoben werden: das Urtheil des Paris (B. 245). Am Fuſse eines bewaldeten Hügels, deſſen Quellenreichthum durch drei im Schatten der Bäume gelagerte Nymphen angedeutet wird, ſitzt Paris, den zottigen Schäferhund zur Seite, ſein Richteramt übend. Er hat den Preis Venus überreicht, welche die Mitte der Gruppe der Göttinnen einnimmt, mit der Linken den Apfel faſst und ihr Antlitz voll Liebreiz Paris zuwendet. Die Profilſtellung des Kopfes geſtattete dem Künſtler, dem antiken Typus näher zu kommen, während der Venuskörper und die anderen Göttinnen mehr die individuelle Weiſe Raffael's verrathen. Ein kleiner Amor lehnt ſich an den Schoofs der Venus an, eine geflügelte Victoria ſchwebt heran und hält den Kranz als Siegeszeichen über ihrem Haupte. Den Triumph der Venus verkündigen nicht allein die Victoria in den Lüften und der hinter Paris ſtehende Hermes, welcher auf die Göttin hinweiſt; er ſpiegelt ſich auch in der Haltung der beiden anderen Siegesgöttinnen. Juno droht mit dem Finger dem ungünſtigen Richter, Minerva wendet ſich von ihm ab, als wäre er nicht ferner würdig, ihre ſchönen Glieder zu ſchauen, und hält das Gewand empor, um ſich in daſſelbe zu hüllen.

Die Handlung erſcheint eigentlich abgeſchloſſen und dennoch iſt erſt die Hälfte des Blattes beſchrieben. Auf der linken Seite deſſelben ſitzen unten am ſchilfreichen Ufer des Fluſſes zwei bärtige Waſſergötter und eine Nymphe, oben aber über dem Firmamente (als bärtiger Mann mit einem über dem Kopfe weitgeſpannten Tuche charakteriſirt) thront Zeus. Hinter ihm wird Diana mit der Mondſichel und dem Schleier und eine zweite weibliche Figur ſichtbar, ihm entgegen ſtürmt Apoll, vom Thierkreiſe eingeſchloſſen, mit ſeinem Viergeſpann, welchem die Dioskuren auf flüchtigen Roſſen voraneilen. Schon der lockere Zuſammenhang der beiden Hälften des Stiches deutet auf fremde Einflüſſe, welche die Einheit der Compoſition zurücktreten lieſsen. Man denkt unwillkürlich an eine Combination von zwei Scenen. Noch beſtimmter weiſen aber

einzelne Züge auf ein antikes Vorbild. Und in der That wurde längſt ein ſolches vermuthet, ſogar die Sage geſponnen, Raffael habe das Urtheil des Paris nach einem antiken Relief gezeichnet, dieſes aber dann, um ſich den Ruhm der Erfindung zu ſichern, zerſtört. Erſt Otto Jahn, unvergeſslichen Andenkens, hat mit dem ihm eigenthümlichen Scharfblick in die Sache volle Klarheit gebracht. Wohl hat Raffael nach einem antiken Relief gearbeitet, dieſes aber dann nicht vernichtet. Das Relief befindet ſich noch gegenwärtig in der Villa Medici, ſchildert ein Doppelſcene: das Urtheil des Paris und den Zug der Göttinnen nach entſchiedenem Streite zum Olymp zurück, und offenbart ſich deutlich als das unmittelbare Muſter Raffael's für die rechte Seite ſeiner Compoſition. Von dort holte er den Zeus über dem Firmamente und den Helios mit den Dioskuren, von dort auch die Flufsgötter, nur dafs er die letzteren maleriſcher in der Haltung und lebendiger in der Bewegung geſtaltete. Die ſchwebende Victoria aber, die Gruppe der Venus mit dem ſich an ſie anſchmiegenden Amor und die drei Nymphen am Waldesrande entlehnte Raffael wieder einem Relief in der Villa Pamfili, welches gleichfalls das Urtheil des Paris darſtellt.

Eine ſo reiche Benützung antiker Motive iſt bisher an keinem anderen Werke des Meiſters nachgewieſen worden. Er hatte ſchon früher Einzelgeſtalten, Gewandmotive, Trachten und Geräthe antiken Kunſtwerken nachgebildet. Der Marſyas auf dem Deckenbilde der erſten Stanze, die Apolloſtatue in der Schule von Athen, die Panzerreiter auf dem Bilde Heliodor's, der Opferaltar und die Opferknechte auf dem Carton, welcher Paulus in Lyſtra ſchildert, die Tritonen in der Galateafreske u. a. nahm er aus der antiken Sculptur unbefangen auf. Das ſind aber doch nur vereinzelte Figuren epiſodenhafter Natur, welche ſich der grofsen ganzen, Raffael eigenthümlichen Compoſition vollſtändig unterordnen. Hier dagegen tritt uns eine förmliche Umbildung eines geſchloſſenen antiken Werkes entgegen. Raffael hat nicht die Zeichnung moſaikartig aus antiken Beſtandtheilen zuſammengeſetzt; zwiſchen Hermes, Juno und Minerva, die er ſelbſtändig geſchaffen hat und den anderen aus den Reliefs in der Villa Medici und Pamfili entlehnten Figuren beſteht kein trennender Gegenſatz, alle Hauptgeſtalten vielmehr hat er mit ſeinem Geiſte angehaucht und durch eine feine Umſchreibung ſich angeeignet. Immerhin erſcheint die Zeichnung als die ideale Reſtauration eines antiken Werkes, wie denn in der That nach derſelben ein verſtümmeltes antikes Relief (Villa Ludoviſi) reſtaurirt wurde.

Hat Raffael nur einmal ſeiner Begeiſterung für die Antike in dieſer Weiſe Ausdruck gegeben oder noch öfter antike Reliefs und Statuen mit dem Zeichenſtifte in der Hand ſtudirt? Die Thatſache der eingehenden Beſchäftigung mit der antiken Kunſt hat niemand bezweifelt, wohl dürften aber über die richtige Abgrenzung derſelben die Meinungen weit auseinander gehen. Eine ſtattliche Reihe von Zeichnungen nach der Antike wird in den verſchiedenen Sammlungen unmittelbar auf Raffael zurückgeführt. Doch trägt keine einzige, ſo viele ihrer bisher bekannt worden, das ſichere Gepräge ſeiner Hand, nicht die Venustorſos, die ſogenannte Ariadne, der vaticaniſche Herculestorſo, der Farneſiſche Hercules, u. a. in Oxford, nicht der Satyrtanz in der Albertina, ſchwerlich auch die noch nicht genauer unterſuchten colorirten Zeichnungen nach römiſchen Wand-

gemälden im Escurial. Im beſten Fall kann man von allen dieſen Zeichnungen behaupten, daſs ſie der Zeit Raffael's nahe ſtehen und theilweiſe den Charakter der Raffael'ſchen Schule verrathen.

In zahlreichen Kupferſtichen aus dem Kreiſe Marcanton's, welche antike Sculpturen nachbilden, müſsten wir gleichfalls nach der gangbaren Meinung den Wiederſchein der Thätigkeit Raffael's erkennen. Mathematiſche Gewiſsheit iſt natürlich über dieſe Dinge nicht zu erreichen. Findet Jemand z. B. in den Marcanton'ſchen Blättern: die beiden Satyrn mit dem Kinde (B. 290) oder der alte und junge Satyr (B. 294) die Zeichnung ſo unvergleichlich ſchön, daſs er die Vorlage nur Raffael ſelbſt zuſchreiben kann, ſo wird ſchwerlich ein Argument ſchlagend genug ſein, ihn zu bekehren. Denn die Möglichkeit der unmittelbaren Theilnahme Raffael's muſs man zugeben. Die Erwägung, daſs er in den letzten Lebensjahren, in welche viele dieſer Stiche fallen, nicht die Muſse fand, ohne einen beſtimmten Zweck, ohne eine Verwendung der Studien in einem ſeiner eigenen Werke vor Augen, antike Denkmäler fleiſsig zu zeichnen, iſt ſchlieſslich doch nur allgemeiner Natur und geſtattet Ausnahmen.

Mag nun auch über die Gröſse des Antheils, welcher Raffael an den einzelnen Stichen Marcanton's zukommt, endlos geſtritten werden: die Thatſache ſelbſt bleibt feſtſtehen, daſs das Zeichnen und Stechen nach antiken Kunſtwerken durch Raffael die wirkſamſte Förderung erfuhr. Bereits im fünfzehnten Jahrhundert hatte das Studium nach den beiden Richtungen, nach welchen es ſeitdem mit immer geſteigertem Eifer gepflegt wird, nach der künſtleriſchen und der antiquariſchen begonnen. Den Reigen der Alterthumsforſcher beginnt der bekannte Kiriakus de' Pizzicolli aus Ancona; nach antiken Formenmuſtern übte ſich die Paduaner Malerſchule; römiſche Sculpturen ſkizzirte in beträchtlicher Zahl, ſo daſs er Bücher damit füllte, Filippino Lippi. Daſs auch Architekten, wenn ſie an antiken Bildwerken vorbeiſchritten, nicht die Augen ſchloſſen, darf als ſelbſtverſtändlich gelten. Noch mehr, bereits am Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts konnte man die Trajanſäule mit Gerüſten umſtellt ſehen, auf welchen Jacopo Ripanda aus Bologna die Reliefs abzeichnete. Zur ſelben Zeit forſchte Pietro Luzzi, auch Morto da Feltre genannt, in den Ruinen Roms, in Tivoli, Bajä und Puzzuoli nach den Reſten antiker Ornamentmalerei. Die Verbreitung der Kupferſtichkunſt in Italien verlieh den antiken Studien einen weiteren Aufſchwung. Dem Kupferſtiche erſcheint das lehrhafte Weſen ſtets nahe befreundet. Er dringt tief in das Gedankenreich ein, er ſchmiegt ſich eng allen Kunſtformen an und entwickelt gar bald eine beſondere Stärke im treuen Nachbilden fremder Schöpfungen. Dieſe Fähigkeit des Kupferſtiches wurde in Italien im Dienſte der antiken Kunſt mit Vorliebe ausgenützt. Es wäre doch auch gar zu ſeltſam geweſen, wenn das Renaiſſancegeſchlecht, ſo erfüllt von dem Streben, die Antike zu einem neuen Leben zu erwecken, nicht die Vermittlung des Kupferſtiches eifrig geſucht hatte, um ſich die Geſtalten der Antike ſtets in anſchaulicher Erinnerung vor Augen zu halten und den bereits angeſammelten Schatz zu überblicken. Während anfangs der italieniſche Kupferſtich wie der nordiſche der ſelbſtändig erfindenden Phantaſie dient, gewährt er im Laufe ſeiner Entwickelung den Nachbildungen immer gröſseren Raum. Um die Mitte des ſechzehnten

Jahrhunderts zeigt er einen überwiegend antiquarifchen Charakter und ermüdet nicht, antike Bildwerke mit Hilfe des Grabftichels wiederzugeben. Dazwifchen liegt aber noch eine Mittelftufe, welche zwar den wefentlichen Inhalt der antiken Sculpturen feſthält, aber auch die eigene perfönliche Empfindung noch mitreden läfst. Diefe Stufe wird durch Marcanton und feine Schule ausgefüllt. Wir begrüfsen in ihren Arbeiten künftlerifche Reproductionen der Antike, welche freilich den modernen Archäologen nicht befriedigen können, da diefer die vollkommene Treue und Genauigkeit der Wiedergabe am höchften fchätzt, dafür aber durch den felbftändigen Werth glänzen. Sie umfchreiben die Vorlage mehr im malerifchen Sinne und fprechen was fie nach ihrer Eigenart an dem antiken Werke befonders ergreift und feffelt, mit naiver Unbefangenheit in ihren Stichen aus. Dafür war Raffael's Beifpiel und Einfluſs mafsgebend. So ging er felbft im Urtheil des Paris zu Werke; eine ähnliche Auffaffung empfahl er feinen Schülern, welche diefelbe auch erfolgreich durchführten. Wir begreifen, dafs er nach feiner ganzen Natur auch hier einen fchöpferifchen Zug walten liefs; nicht minder verftändlich aber erfcheint uns die liebevolle Aufnahme der antiken Kunft in den Darftellungskreis, in welchem er und feine Schüler fich bewegten. Denn er trieb in den letzten Lebensjahren mit wunderbarem Eifer antiquarifche Studien.

* * *

Den Anlafs, fich eingehend mit dem Alterthume zu befchäftigen, bot der Bau von St. Peter. Wir kennen aus dem an den Grafen Caſtiglione gerichteten Briefe den feften Vorfatz Raffael's, fich in der Baukunft zunächft der Führung Vitruv's zu vertrauen. Guten Rath und feſte Vorfchriften konnte ihm diefer freilich in dem befonderen Falle des Dombaues nicht bieten. Raffael hegte aber die richtige Ueberzeugung, dafs er die einzelnen, ihm unmittelbar vorliegenden Aufgaben rafcher und beſſer löfen werde, wenn er über die allgemeinen Grundfätze der Architektur, ihr Wefen und ihre Ziele klare Einficht zuvor gewonnen. Dazu konnten ihm nur Vitruv's Schriften verhelfen. Wir wiffen ferner, dafs es Raffael nicht bei dem guten Vorfatze bewenden liefs, fondern dafs er in der That, fich bei Vitruv Belehrung zu holen, eifrig bemüht war. Auf feine Bitte (a sua instantia) überfetzte der alte Fabio Calvi aus Ravenna die zehn Bücher Vitruvs. Einfam ragt Fabio Calvi aus der grofsen Periode des humaniftifchen Idealismus in das neue Jahrhundert hinüber; er fand fich in den äufseren Verhältniffen nicht mehr zurecht und lebte nur feinen Gedanken und Träumen. Ihn rettete aus allen Nöthen und befreite von allen Sorgen Raffael's Freundfchaft, der ihn zum Hausgenoffen nahm und mit kindlicher Liebe pflegte. Fabio Calvi haben wir uns wohl gegenwärtig und mitredend zu denken, wenn Raffael, wie Calcagnini erzählt, über einzelne Sätze Vitruv's ſtritt, fie bald vertheidigte, bald zu widerlegen verfuchte. Vom Studium Vitruv's zur Erforfchung der römifchen Alterthümer war nur ein kleiner Schritt. Auf die letzteren wurde aber feine Aufmerkfamkeit auch noch unmittelbar durch fein Amt gelenkt.

In den früheren Jahrhunderten hatten die Ruinen Roms den Bauherren als ergiebiger Steinbruch gedient. In gleich roher Weife wie die Vorfahren alte

Denkmäler zu zerſtören, um Baumaterial zu gewinnen, geſtattete der antiquariſche Sinn im Raffaeliſchen Zeitalter nicht mehr; wenn ſich aber Baumaterial durch Ausgrabungen in unmittelbarer Nähe beſchaffen ließs, dieſes aus weiter Ferne zu holen, dazu waren die Bauleiter von St. Peter doch zu ſparſam. Papſt Leo X. erließs am 27. Auguſt 1515 ein Breve, welches den Dombaumeiſter Raffael zum Aufſeher über alle Ausgrabungen in und bei Rom bis auf den Umkreis von zehn Miglien ernannte, daſs dieſem von allen Ausgrabungen bei ſchwerer Strafe binnen drei Tagen Nachricht gegeben werde, anbefahl und Raffael das Recht des Ankaufes tauglicher Marmorſtücke und Steine für den St. Petersbau vorbehielt. Wichtig ſind namentlich die Schlufsſätze des an Raffael gerichteten päpſtlichen Breves: »Da es Uns bekannt geworden iſt, daſs viele von den alten Marmorſtücken Inſchriften oder ſonſtige Denkmale eingegraben zeigen, die oft irgend eine wichtige Erinnerung enthalten und es wohl verdienen zum Nutzen der Wiſſenſchaften und der Eleganz der lateiniſchen Sprache aufbewahrt zu werden, wir aber erfahren haben, daſs dieſelben von den Marmorarbeitern oft unbedachtſam zerſchnitten werden und die Inſchriften verloren gehen: ſo befehlen wir allen Steinmetzen, daſs ſie ohne deine Erlaubniſs keinen Inſchriftenſtein fortan zerſägen oder behauen.«

So wurde Raffael mitten in die bereits hochgehende antiquariſche Bewegung hineingezogen, das Schickſal der römiſchen Alterthümer weſentlich in ſeine Hände gelegt. Es ſcheint nicht, daſs er ſich durch dieſe Aufgabe ſeinem eigentlichen Wirkungskreiſe entrückt fühlte, und ſie etwa nur als eine äuſsere Amtsbürde auffaſste. Unverdächtige Zeugniſſe ſeines antiquariſchen Eifers liegen vor. Paulus Iovius rühmt Raffael's Kunſt, der mit Hilfe eines neu erfundenen Inſtrumentes die Reſte des alten Rom ſo genau maſs, daſs er den Architekten das Bild der ganzen Stadt vor die Augen bringen konnte. Andreas Fulvius, der nachmals ſelbſt eine vielgerühmte Beſchreibung der römiſchen Alterthümer herausgab, erwähnt Raffaeliſche Zeichnungen nach antiken Gebäuden. Coelio Calcagnini ſchildert in einem Briefe an den Mathematiker Jacob Ziegler mit wahrer Begeiſterung Raffael's antiquariſche Arbeiten: »Ein wunderbares Werk vollführt gegenwärtig Raffael. Er ſtellt das alte Rom in ſeiner urſprünglichen Geſtalt und Gröſse nahezu wieder her, indem er Hügel abtragen, bis zu den tiefſten Fundamenten graben läſst und die Denkmäler nach den Beſchreibungen der alten Autoren (in Zeichnungen?) reſtaurirt. Den Papſt Leo und alle Römer hat er zu ſolcher Bewunderung hingeriſſen, daſs ſie wahrlich glauben, ein himmliſcher Geiſt ſei herabgeſtiegen, um der ewigen Stadt ihre alte Herrlichkeit in den Augen der Menſchen wieder zu verleihen.« Auch Epigramme prieſen Raffael als den Wiederbeleber des alten Rom.

Noch genauere Nachrichten über Raffael's antiquariſche Thätigkeit lieſsen ſich mittheilen und daran ſeine Selbſtbekenntniſſe in äſthetiſchen Dingen, wie er z. B. von den verſchiedenen Bauſtilen dachte, anſchlieſsen, wenn ein vielbeſprochenes Schriftſtück mit vollkommener Sicherheit auf ihn zurückgeführt werden könnte. Wir beſitzen den Entwurf zu einer Dedication eines Werkes über die Antiquitäten Roms, an den Papſt gerichtet, und zwar in einer doppelten Redaction, einer älteren und einer um ein Jahr jüngeren, in welcher mehrere Lücken aus-

gefüllt und die Beiſpiele zahlreicher aufgezählt ſind. Als Verfaſſer deſſelben galt zuerſt Caſtiglione, ſpäter faſt allgemein Raffael ſelbſt. Was wir aus dem Schriftſtück über deſſen Urheber erfahren, iſt folgendes: Er lebte, als er die Dedication niederſchrieb bereits elf (nach der zweiten Redaction zwölf) Jahre in Rom, er hat die Ruinen Roms nicht allein ſorgfältig aufgeſucht und genau vermeſſen, ſondern auch mit den alten Autoren ſtets verglichen, insbeſondere hält er ſich an das Regionenbuch des ſogenannten Publius Victor, eines erſt im fünfzehnten Jahrhundert auftauchenden Autornamens; vom Papſte ſelbſt hat er den Auftrag erhalten, einen Plan des alten Rom zu zeichnen und in demſelben die Reſtauration der einzelnen Gebäude zu verſuchen; er iſt ein Verehrer Bramante's, deſſen Werke der Schönheit der antiken Schöpfungen am nächſten kommen, er kennt den Gebrauch der Buſſole, über deren Erfindung er nichts genaueres weiſs, nur muthmaſst, daſs ſie erſt in neueren Zeiten aufkam; er tadelt den maleriſchen Standpunkt bei der Aufnahme der römiſchen Ruinen; dieſelbe ſei doch eigentlich Sache der Architekten, welche von jedem Bau den Grundriſs, Aufriſs und Durchſchnitt zeichnen. Von ſolchen Zeichnungen will er gleich Proben vorlegen, um die Richtigkeit ſeiner Grundſätze zu beweiſen.

Einzelne Züge dieſer Schilderung paſſen auf Raffael, andere dagegen lenken auf andere Spuren. Unmöglich konnte Raffael einer eingehenden Kenntniſs der alten Schriftſteller ſich rühmen; er war der lateiniſchen Sprache nicht vollkommen mächtig und muſste ſich erſt Vitruv durch Fabio Calvi überſetzen laſſen. Schwerlich hätte Raffael die beſſere Befähigung des Architekten im Gegenſatz zum Maler, antike Denkmäler aufzunehmen, ſo ſtark betont, wie es der Autor der Dedication thut. Unvereinbar endlich erſcheint mit Raffael's Lebensverhältniſſen, ſeine Gegenwart in Rom bei der Zerſtörung einzelner Monumente in der Zeit Papſt Alexander's VI. In dem Schriftſtücke heiſst es: »Nicht ohne groſse Betrubniſs kann ich daran denken, wie ſeit der Zeit, daſs ich in Rom weile, was noch nicht zwölf Jahre her iſt, ſo viele ſchöne Dinge zerſtört wurden, wie die »meta«, die ſich in der Via Alessandrina befand, und der Bogen am Eingange der Diocletianiſchen Thermen« etc. Dieſe »meta« hat Papſt Alexander VI., als er eine Straſse öffnete, zerſtört, unter dem Bogen iſt wahrſcheinlich der »arcus Gordiani« gemeint, von welchem nach Albertini der Cardinal Raffael Riario viele Marmorſtücke fur den Bau ſeines Palaſtes, der ſpäteren Cancelleria, entnahm. Beide Ereigniſſe fanden mehrere Jahre vor Raffael's Ankunſt in Rom ſtatt. Ueberhaupt, wenn nicht alle Anzeichen trügen, ſo bezieht ſich die Dedication auf die Arbeit eines humaniſtiſch gebildeten Architekten, welcher in der antiquariſchen Literatur heimiſch war, zugleich aber die praktiſchen Kenntniſſe beſaſs, um das Vermeſſen und Zeichnen der Denkmäler eigenhändig vorzunehmen Ein Mann wie Fra Giocondo wäre zu dem Unternehmen am beſten befähigt geweſen. Jedenfalls darf der »Bericht Raffaels an den Papſt« nicht als Grundlage für die Schilderung der antiquariſchen Wirkſamkeit deſſelben benutzt werden. Zum Glück erſcheint die Einbuſse nicht groſs, denn er enthält nur ein Zeugniſs mehr, aber nicht das einzige Zeugniſs derſelben.

Welche Zaubermacht übte doch das römiſche Alterthum noch aus, daſs es Raffael den Ruhm, den er als Fürſt der Maler errungen hatte, beinahe ver-

geſſen liefs und vollſtändig gefangen nahm. Denn alle überlieferten Nachrichten ſtimmen in der Betonung ſeines Eifers, ſeiner ſelbſtloſen Hingabe überein und rechtfertigen den Glauben, dafs Raffael einen grofsen Theil ſeiner Zeit und ſeiner Kraft in den letzten Lebensjahren der Erforſchung des alten Rom gewidmet hat. Wenn ein Zeitgenoſſe, der in Rom lebende Venezianer Antonio Michiel, Raffael mit Ptolomäus vergleichen und ihm das Lob ſpenden durfte, ſeine Zeichnungen erſetzten geradezu den Anblick des alten Rom, ſo bleibt nothwendig jeder Gedanke an einen flüchtigen Zeitvertreib und an nebenfächliche Dilettantenarbeit ausgeſchloſſen. Dennoch würde die Annahme, dafs das antiquariſche Intereſſe die künſtleriſche Natur getödtet hätte, zu einen groben Irrthum verleiten. Die Weiſe, wie unter Raffaels Einfluſſe antike Bildwerke von Marcanton's Schule wiedergegeben wurden, liefert auch den Schlüſſel zum Verſtändnifs ſeiner Stellung zu den Trümmern und Reſten der alten Welt. Mit ſeiner künſtleriſcher Empfindung erſcheinen auf den Stichen Marcanton's die plaſtiſchen Originale frei umſchrieben. In ähnlicher Art zeigen auch Raffaels Alterthumsſtudien ein Doppelgeſicht. Auf der einen Seite erſchienen ihm die antiken Monumente als das Gerüſte, mit deſſen Hilfe der ideale Bau des alten Roms wieder emporgeführt werden ſoll, auf der anderen Seite aber ergriffen ſie auch ſeine Phantaſie, boten ihm köſtliche künſtleriſche Anregungen und empfahlen ſich namentlich als Bildungsmittel für ſeine Schüler. Im Kreiſe der letzteren prägt ſich die antike Richtung am ſtärkſten aus. Wir irren gewifs nicht, wenn wir darin den Wiederſchein der antiken Studien Raffael's finden und dieſe Schultendenz aus ſeiner unmittelbaren perſönlichen Einwirkung erklären. Uns beſtärken in dieſer Ueberzeugung die Nachrichten, welche wir Vaſari verdanken. Dieſer erzählt: »So umfaſſend war das Streben Raffael's, dafs er in ganz Italien, in Puzzuoli, ja ſogar in Griechenland Zeichner hielt und nimmermehr nachliefs, als bis er ſich alles verſchafft hatte, was der Kunſt zum Vortheil gereichen konnte.« Mittelbar wird Vaſari's Bericht durch einen italieniſchen Stich aus der Zeit Raffael's beſtätigt. Derſelbe ſtellt die Baſis der Theodoſiusſaule in Konſtantinopel (Victorien mit einem Schilde und darunter geflügelte Genien mit Kränzen) dar und führt die Unterſchrift: »an Raffael geſendet.«

Wie eifrig das Studium nach antiken Monumenten von den Schülern Raffael's betrieben wurde, deuten die vielen Zeichnungen an, welche Giulio Romano dem Vaſari nachmals in Mantua vorwies. Sie waren theils von ihm, theils von anderen Künſtlern nach den alten Denkmälern in Rom, in der Campagna, in Neapel und Puzzuoli gemacht worden. Unter den »anderen Künſtlern« ſind wahrſcheinlich Perino del Vaga und Polidoro da Caravaggio gemeint. Die Antike und Raffael ſind Perino's Lehrmeiſter geweſen. Als junger Menſch war er nach Rom gewandert. »Er betrachtete die antiken Bildwerke und die wunderbaren, zum Theil in Trümmer zerfallenen Bauten und verſank in Staunen über die Gröfse der glorreichen Männer, welche dieſe Werke geſchaffen, und ſehnte ſich, ihnen nahe zu kommen. Er ahmte die Weiſe Raffael's nach und fuhr fort die alten Marmorwerke und die unterirdiſchen Räume der Grottesken wegen zu ſtudiren.« Raffael liebte ihn wie ſeinen eigenen Sohn und übertrug ihm einen Theil der Arbeiten in den Loggien. Hier traf er mit Polidoro di Caravaggio zuſammen,

der es liebte, gemeinſam mit ſeinem Freunde Maturino Alterthümer aufzuſpuren und die antiken Marmorbilder im Helldunkel wiederzugeben. »Keine Vaſe oder Statue, keine Relieftafel, ob ganz, ob zerbrochen, gab es, die ſie nicht gezeichnet und die ſie nicht in ihren Werken verwerthet hätten.« Hier befinden wir uns alſo auf rein künſtleriſchem Boden. Die Antike wird ſtudirt, nachgezeichnet und nachgeahmt, nicht im Intereſſe der antiquariſchen Gelehrſamkeit; ſondern mit Rückſicht auf die künſtleriſche Praxis, welche Inhalt und Form der Darſtellung gleich willig den antiken Muſtern entlehnte.

Das Studium der Antike bildete einen weſentlichen Mittelpunkt der Raffaelſchen Schule. Daſſelbe tritt in dem Maſse immer ſtärker auf, in welchem die Selbſtändigkeit der Schüler wuchs. Nun lagen aber die äuſseren Verhältniſſe ſo, daſs Raffael denſelben in den letzten fünf Jahren ſeines Lebens einen hervorragenden Antheil an ſeinen Arbeiten zuweiſen muſste. Seine weitumfaſſende Wirkſamkeit geſtattete nicht ein ſtetiges perſönliches Eingreifen auch in das einzelne Werk. Auſser der Ausführung muſste in vielen Fällen ſelbſt die Compoſition, nachdem man ſich über die Grundlage verſtändigt hatte, den jüngeren Genoſſen überlaſſen werden. Da war es nun gewiſs für Raffael die beſte Bürgſchaft des Gelingens, wenn die Schüler auf antike Muſter zurückgingen und an dieſe ſich anlehnten. Bei ſeiner Begeiſterung für das klaſſiſche Alterthum muſste er dadurch die perſönliche Unterweiſung mehr als erſetzt glauben. So erklärt es ſich denn auch in ganz natürlicher Weiſe, daſs in den Werken Raffael's, an welchen die Schüler mitthätig waren, der Einfluſs der Antike immer ſichtbarer wird. Zu dieſen Werken gehören ebenſogut die beiden letzten Stanzen wie die Loggien und der Bilderſchmuck in der Farneſina.

* * *

Im Jahre 1514 hatte Raffael die beiden mittleren Stanzen vollendet. Unmittelbar darauf begann er auf Geheiſs des Papſtes die Ausſchmückung eines dritten Zimmers, welches, der Stanza della Segnatura benachbart, die Reihe der alten Prunkgemächer nach der Tiefe des Palaſtes zu abſchlieſst. Dieſe Stanze führt gemeinhin nach dem berühmteſten Wandbilde daſelbſt den Namen: das Zimmer des Burgbrandes (Stanza dell' incendio), ſollte aber füglich das Leo-zimmer heiſsen. Denn der Name Leo iſt das einzige Band, welches die verſchiedenen Wandgemälde zuſammenhält. Aus dem Leben Leo's III., welcher die Krönung Karls des Groſsen vollzog, und Leo's IV., deſſen Frömmigkeit durch die ihm verliehene Wundermacht belohnt wurde, erſcheinen einzelne Begebenheiten hervorgehoben, mit der offenbaren Abſicht, dem gleichnamigen herrſchenden Papſte auf dieſe Art zu huldigen. Offene Anſpielungen auf Ereigniſſe der unmittelbaren Gegenwart machen den Complimentirſtil noch durchſichtiger. Raffael ertrug den ihn auferlegten Zwang, welcher die Stellung Leo's X. zur Kunſt nur allzudeutlich zeichnet, jetzt vielleicht leichter als in früheren Jahren. Denn er hatte ſich einen feſten Kreis ſelbſtändig ſchöpferiſchen Wirkens gezogen und ſeine Phantaſie in eine reiche ideale Welt verſenkt. Neben dem Bau von St. Peter, neben den Cartonzeichnungen für die Teppiche, neben den immer um-

faſſenderen antiken Studien traten allmählich die Arbeiten in den Stanzen in den Hintergrund.

Die Fresken im Leozimmer wurden bereits im Sommer 1514 in Angriff genommen. Dieſes beſtätigt eine Stelle in Raffael's Brief an den Oheim Simone Ciarla (1. Juli 1514): »Ich habe eine andere Stanze für Se. Heiligkeit begonnen, welche ihm zwölfhundert Golddukaten koſten wird.« Das Ende der Arbeit fällt in das Jahr 1517. Dieſes Datum leſen wir nicht allein unter dem Wandgemälde auf der Fenſterſeite, auch Bembo ſpricht in einem ſeiner Briefe an Bibbiena (19. Juli 1517) von den Fresken in den Stanzen als bereits fertig. Auf den zeitlichen Vorrang unter den vier Wandbildern erhebt ſodann die Schilderung des Sieges über die Saracenen bei Ostia begründeten Anſpruch. Bereits 1515 empfing Dürer als Ehrengabe von Raffael eine Röthelzeichnung, welche ſich als das Studium nach dem Nackten zu zwei Figuren auf dem Schlachtbilde erweiſt. Darnach läſst ſich die Zeit der Entſtehung der Fresken ungefähr beſtimmen. Der an Dürer geſendete Modellact iſt übrigens die einzige unzweifelhaft eigenhändige Skizze zu dem Bilde, welche ſich erhalten hat. Schwerlich hat Raffael noch andere gezeichnet. Denn die (übermalte und verdorbene) Freske zeigt nicht nur in der Ausführung, ſondern auch in der Compoſition ſtarke Spuren überwiegender Schülerarbeit.

Gar arg hauſten die Saracenen während der Regierung Leo's IV. (847—855) an den Geſtaden Italiens. Kaum hatte ſie von der Oſtküſte ein furchtbarer Seeſturm, der »auf Geheiſs Gottes« ihre Schiffe zerſtörte, vertrieben, ſo erſchienen ſie mit groſser Macht vor Oſtia (im J. 849). Leo IV. raffte zuſammen, was er an Truppen beſaſs, lieſs dieſe das Abendmahl empfangen, begeiſterte ſie durch Gebete und entſandte ſie mit dem Kreuzeszeichen in die Schlacht. Nach langem, heftigem Kampfe errangen die Chriſten den Sieg. Viele Saracenen ertranken, da es eine Seeſchlacht war, im Meere, viele aber wurden lebendig gefangen und nach Rom gebracht. So ungefähr lautete das Programm, nach welchem ſich Raffael zu richten hatte. Er verlegte die Scene an die Mündung der Tiber. Links zeigt ſich ein öder Strand, auf welchem gepanzerte Reiter gegen Bogenſchützen anſprengen, rechts im Vordergrunde erhebt ſich das Caſtell von Oſtia. Auf der Höhe des Meeres tobt noch der Kampf der Schiffe; einzelne derſelben ſind auf der Flucht begriffen, aus anderen warf ſich die Mannſchaft in die See und ringt nun verzweifelnd mit den Wellen. Im Vordergrunde rechts, in der Nähe des Feſtungsthores am Fuſse einer Pyramide ſitzt auf erhöhtem Sockel der Papſt, der die Züge Leo's X. trägt, und hebt dankend die Augen und die Hände gen Himmel. Hinter ihm werden die Köpfe der Kardinäle Giuliano de' Medici und Bibbiena, letzterer von beſonderer Porträttreue, ſichtbar, an ſeiner Seite aber ganz vorn ſteht ein prächtiger Krieger, die ſchönſte Geſtalt auf dem ganzen Bilde. Auf ihn bezieht ſich die Röthelzeichnung, welche Raffael Dürer verehrt hat und die gegenwärtig die Albertina, (Br. 176) bewahrt. Er weiſt mit ausgeſtrecktem Arme auf die Schaar der Gefangenen hin, welche dem Papſte vorgeführt werden.

Zu den Fuſsen des Papſtes knieen drei Gefangene, zur demüthigen Unterwerfung durch die römiſchen Soldaten gezwungen, welche ihnen die Hände auf den

Rücken gebunden haben, ſie bei dem Kopfe niederhalten und mit gezücktem Schwerte bedrohen. Die nächſte Gruppe zeigt einen am Boden liegenden Saracenen, auf deſſen Leib ein Römer ſein Knie preſst, um ihm mit gezücktem Schwerte den Todesſtreich zu verſetzen. Auffallend in einandergeſchoben erſcheint die dritte Gruppe, welche ſich von der Mitte des Bildes nach rechts hinzieht. Zwei kräftige Soldaten, geharniſcht und behelmt, greifen mit ihren Armen weit aus, um zwei Gefangene in Empfang zu nehmen, welche aus einem Kahne gelandet werden. Der vorderſte der Saracenen hat die Hände mit Stricken auf den Rücken gebunden, betritt mit einem Fuſse das Ufer und wird von dem Sieger gewaltſam bei dem Schopfe gepackt. Die gerade ausgeſtreckten Arme der beiden Römer bilden gleichſam ein Dach, unter welchem ſich eine wildbewegte Kampfſcene abſpielt. Wehrlos liegt ein Mann, den Kopf platt auf die Erde gedrückt, am Boden; quer über ihn hat ſich ein zweiter halbnackter Saracene geſtellt, der einem Römer die Keule zu entwinden ſich bemüht.

Der Ueberblick des Bildes lehrt ſtarke Abweichungen von der üblichen Compoſitionsweiſe Raffael's kennen. Man vermiſst die innige Verflechtung der einzelnen Gruppen. Sie greifen nicht in einander, löſen ſich vielmehr in lauter ſelbſtändige Epiſoden ab, die je nach dem Raumbedürfniſs vermehrt oder verringert werden könnten. Es fehlen die Uebergänge, die Wechſelbeziehungen, welche ſonſt jede Raffael'ſche Schilderung auszeichnen und ſie als ein organiſch geſchloſſenes, feſtes Ganze erſcheinen laſſen. Deutet ſchon dieſe lockere Compoſition einen überwiegenden Antheil der Schülerhände an dem Werke an, ſo wird vollends durch die zahlreichen Anklänge an die Antike die Vermuthung zur Gewiſsheit. Genaue Copien ſind nicht nachweisbar; aber kaum eine Bewegung in den Gruppen der Soldaten und der Gefangenen kommt vor, welche nicht ihr Vorbild in römiſchen Sculpturen beſäſse. Eine Umſchau unter den Reliefs der Trajansſäule lehrt uns eine Reihe von verwandten Motiven kennen, wie das gewaltſame Faſſen am Schopfe, das Vorſtoſsen der Gefangenen, das Niederwerfen und Bedrohen derſelben mit gezückter Waffe, und weiſt uns ſo die Quellen, aus welcher der Maler der Schlacht bei Oſtia ſich ſeine Anregungen holte. Gerade ein ſolches emſiges Aufleſen antiker Muſter iſt für die Schüler Raffael's charakteriſtiſch. Und was that, während die Freske von den letzteren componirt und gemalt wurde, der Meiſter? Daſs er eine Figur eigenhändig gezeichnet hat, wiſſen wir, daſs er die allgemeine Anordnung billigte, vielleicht da und dort änderte und beſſerte, die oberſte Aufſicht über das Werk führte, vermuthen wir. Aber nicht genug daran. Die unausgeſetzte Arbeit an einem gröſseren Bilde, wobei die Beſchäftigung auch mit dem Kleinen und Einzelnen nicht ausgeſchloſſen werden kann, lockte ihn allerdings nicht. Nachdem er z. B. den Cardinal Bibbiena eben erſt in Oel gemalt und ein ſo vortreffliches Charakterbild geſchaffen hat, den Kopf noch einmal in der Freske auszuführen, muſste ihm widerſtreben. Aber er nahm von dem Gegenſtande Anlaſs zu ſelbſtändigen Schilderungen, in welchen gleichſam der Grundton feſtgehalten, aber frei von allem Nebenſachlichen und Aeuſserlichen modulirt wird. Der ideale Kern der Darſtellung iſt der Kampf heroiſcher Männer. Dieſen Kern hebt Raffael heraus, führt ihn für ſich aus, indem er Zeichnungen entwirft, welche nichts als

die Leidenſchaft des Kampfes athmen und die Herrlichkeit nackter Körper, wie ſie ſich in ungeſtümen, rückhaltloſen Bewegungen äußert, offenbaren.

Die Oxfordſammlung beſitzt drei von altersher berühmte Federzeichnungen (Br. 45—47), die man mit Recht freie Phantaſien über das Thema der Oſtiaſchlacht nennen darf. Mit kräftiger Hand ſind die Umriſſe breit gezogen, durch wenige Schraffirungen die Leiber modellirt, die Geſichter eben nur angedeutet, und dennoch wogt in dieſen Blättern ein Leben und eine Kraft des Ausdruckes, wie es das ausgeführte Schlachtgemälde nicht zum hundertſten Theile wiedergibt. Ein Haufen Erſchlagener bedeckt auf dem erſten Blatte rechts bereits den Boden. Zur Abwehr des (unſichtbaren) Feindes ſtehen zwei Krieger bereit, von welchen beſonders der vordere, wie er gerüſtet daſteht, den Oberleib vorgebeugt, mit der Linken den Schild dem Gegner entgegenhaltend, in der Rechten das Schwert zückend, den Ausſpruch eines früheren Beſitzers dieſes Blattes (Antaldi): »con un expreſſione incredibile« rechtfertigt. Auch einzelne der Männer hinter ihm richten den Blick auf den nahenden Feind und harren in höchſter Spannung des Angriffes, andere aber ſind beſchäftigt, einem Gefangenen die Hände auf den Rücken zu binden. Je verzweifelter er ſich gegen die Knebelung ſperrt und vorwärts zu ſchreiten ſich anſtrengt, deſto feſter ziehen jene den Strick an und zerren ihn gewaltſam nach rückwärts.

Eine ähnliche Scene tritt uns auf der Rückſeite des Blattes vor Augen. Aus dem Schlachtgetümmel ſchleppt einer der nackten Kämpfer den Leichnam eines getödteten Genoſſen zurück. Aengſtlich blickt er aus auf den nahenden Feind; er iſt wehrlos, da ihm der lebloſe Körper ſchwer in den Armen hängt, aber bereits hat ein zweiter Krieger die Gefahr bemerkt und hält mit vorgebeugtem Leib den Arm zum Schirm vor. Aus der Ferne links eilen noch zwei Männer, durch lauten Zuruf ſich aufmunternd, zur Vertheidigung herbei. Zwiſchen dieſen beiden Gruppen erſcheint ein bärtiger Krieger beſchäftigt, einen auf die Knie geſunkenen, im Schmerze krampfhaft ſich bewegenden Gefangenen zu knebeln, ein anderer beugt ſich über einen auf der Erde liegenden Feind und holt mit hoch erhobenem Arme zum tödtlichen Streiche aus. Dieſes letztere Motiv treffen wir auch mit einzelnen Veränderungen und in gröberer Auffaſſung in der Oſtia-Freske wieder.

Offenbar derſelben Zeit und den gleichen Anregungen entſtammt die dritte Zeichnung: der Kampf um die Fahne. Von drei nackten Kriegern wird dieſelbe feſtgehalten. Während der eine links den Arm drohend erhebt und den Oberkörper vorneigt, um den Fahnenſtock kräftiger zu faſſen, biegt der andere ſeinen Leib weit zurück und ſchreitet gewaltig aus, um die Trophäe an ſich zu reißen. Sein Genoſſe aber in der Mitte zückt das Schwert, um durch einen wuchtigen Hieb die Fahne aus der Hand des erſten Kriegers zu befreien. Dazwiſchen ſchiebt ſich eine zweite Gruppe ein. Ein jugendlicher Kämpfer trägt einen Freund, der leblos über ſeinem Arme hängt, aus den Gewühle. Er wendet den Kopf nach rückwärts und hält den Schild einem auf ihn eindringenden Gegner entgegen, in ſeinem Bemühen, den Todten oder Verwundeten zu retten, durch einen Mann rechts in der Ecke unterſtützt, der ſtark vorgebeugt, den Arm des letzteren ergriffen hat, um ihn raſcher in Sicherheit zu bringen. Auch in

der ausgeführten Freske gewahren wir zwei in einander geſchobene Gruppen; wie wenig greifen ſie hier in einander, wie wunderbar verſchlungen erſcheinen ſie dagegen in der Zeichnung! Beſſer kann man den Unterſchied zwiſchen der Arbeit der Schüler und der Leiſtung des Meiſters nicht erkennen, zugleich nicht deutlicher wahrnehmen, wie ſcharf Raffael die officielle Wirkſamkeit von ſeinem freien künſtleriſchen Schaffen trennte und wie er ſich von den ihm auferlegten Aufgaben zu erholen liebte, indem er, an die letzteren leicht anknüpfend, ſeine Phantaſie ungehindert die weiteren Fäden ſelbſtändig ſpinnen ließ.

Kampfſcene. Federzeichnung. Oxford.

* * *

An antike Sculpturen erinnerten einzelne Gruppen in der Schlacht bei Oſtia; die antike Poeſie wieder gab mannigfache Anregungen für die zweite Freske im Leozimmer: den ſogenannten Burgbrand. Auch dieſe Scene wurde aus dem Leben des Papſtes Leo IV. herausgegriffen. Als eine Feuersbrunſt im Borgo, ſo hieß das vaticaniſche Stadtquartier, wo die fremden Pilger, die Sachſen und Longobarden herbergten, wüthete und bereits die Peterskirche bedrohte, da trat der Papſt auf die Loggia heraus und löſchte durch das Kreuzeszeichen die Flammen. Wir ſehen auf dem Bilde im Hintergrunde die alte Baſilica und ihr rechts vortretend auf einem Unterbau von Quadern die Loggia, in deren mittlerem Bogen der Papſt, von Kardinälen umgeben, mit der Hand das Zeichen des Kreuzes macht. Am Fuſse der Loggia drängt ſich ein Haufen meiſt von Frauen und Kindern, welche Hilfe flehend die Arme zum Papſte emporheben. Eine hohe

Treppe trennt den Raum vor der Loggia von dem Vordergrunde, welcher rechts und links von ſäulengeſchmückten prachtvollen Bauten eingefaſst iſt. Die Flammen haben die oberen Theile derſelben zerſtört und ſchlagen durch die Zwiſchenräume der Säulen durch; die Gefahr des völligen Einſturzes ſteht drohend bevor. Wie Einzelne unverzagt das Feuer zu bändigen verſuchen, Andere auf die Rettung des Lebens und auf die ſchleunigſte Flucht bedacht ſind, noch Andere endlich, vom Schreck übermannt, ziellos hin und her rennen oder in Klagen und Anrufungen des Himmels ſich ergehen, das iſt der Inhalt der Gruppen im Vordergrunde.

Ein Doppelton in der Schilderung macht ſich auf den erſten Blick bemerkbar. Den hiſtoriſch treuen Bildern der Baſilica und Loggia entſpricht im Hintergrund auch die hiſtoriſche Gruppe des Papſtes und der Kardinäle, innerhalb einer idealen Architektur bewegen ſich im Vordergrunde ideale, zeitloſe Geſtalten. Raffael konnte nicht das Wunder, die Wirkung des Kreuzeszeichens auf das entfeſſelte Flammenmeer malen, ſondern muſste das Ereigniſs, welches zur Dazwiſchenkunft des Papſtes Anlaſs gab, darſtellen. Daſs er dabei in das heroiſche Zeitalter zurückgriff, die rein menſchlichen Empfindungen und Handlungen, welche die plötzlich vorbrechende Wuth des Elementes hervorrief, ausſchlieſslich ſchilderte, erſcheint nach der ganzen Natur Raffael's bei dem Einfluſſe der Antike begreiflich. Jedenfalls vergiſst man über dem gewaltigen Leben der vorderen Gruppen ganz und gar, daſs ſie ſich mit dem beſonderen hiſtoriſchen Ereigniſs, deſſen Erzählung dem Künſtler aufgetragen war, nicht vollſtändig decken, zu demſelben gleichſam einen Winkel bilden.

Im Säulenbaue rechts ſind zwei Männer mit dem Löſchen der Flammen beſchäftigt. Der eine gieſst aus einem Gefäſse den Waſſerſtrom in die Gluth, der andere, mit dem Blicke die Wirkung des Waſſerſtrahles prüfend, ſteht vorgebeugt auf den Stufen, hält in der Linken einen Krug bereit und greift mit der Rechten nach einem Gefäſs, welches ein Weib, auf den Fuſsſpitzen ſich erhebend, emporreicht. Sie wendet den Kopf nach rückwärts, ausſpähend nach der Waſſerträgerin, welche ganz vorn in der Ecke die Stufen herabeilt, einen Krug auf dem Kopfe, einen anderen in der Hand. Der Sturmwind bewegt heftig die Gewänder der beiden Frauen und preſst ſie theilweiſe an ihre Leiber. Dadurch werden nicht allein die plaſtiſchen Formen der letzteren überaus kräftig ausgeprägt, ſondern auch im Betrachter der Eindruck, wie furchtbar das Feuer, wie groſs die Gefahr, wachgerufen. Die Mitte des Vordergrundes nimmt eine Gruppe von Frauen und Kindern ein. Eine Mutter, halbentblöſst, mit einem Haufen zuſammengeraffter Kleider über dem Arme, treibt ihre zwei nackten Kinder vor ſich her. Sie weiſs ſelbſt nicht wohin, fragend wendet ſich daher das ältere der Kinder nach ihr zurück, während das andere kleinere ſeinem Schrecken durch lautes Weinen Luft macht. Die drohende Gefahr hat ihr die Beſinnung geraubt, genug, daſs ſie ſich nicht mehr von brennenden Mauern eingeſchloſſen weiſs. Mehr nach links hat ſich ein Weib, nur vom Rücken ſichtbar, zur Erde geworfen und ruft mit weit ausgebreiteten Armen die Hilfe des Papſtes an; auf dieſen deutet auch die Mutter mehr in der Tiefe des Bildes, an deren Seite ein Knäblein kniet und mit gefalteten Händen betet. Ein drittes auf der Erde ſitzendes Weib endlich

hält im Schoofse ihr Kind geborgen und richtet angſterfüllt ihren Blick nach dem gefäulten Hauſe links, wo ſich gerade eine aufregende Scene abſpielt. Die Treppe iſt hier bereits verbrannt, über die Brüſtung der hohen Mauer biegt ſich daher eine jugendliche Mutter mit dem Oberkörper vor und ſteht im Begriff, ein Wickelkind herabzuwerfen, welches der Gatte aufzufangen ſich anſchickt. Er hat ſich auf die Fufsſpitzen geſtellt und ſtreckt die Arme empor, um den Abſtand von der Brüſtung möglichſt zu verringern. Nebenan wagt ein muskelkräftiger nackter Jüngling den Sprung von der Mauer. Mit beiden Händen hält er ſich am Rande derſelben feſt, mit den Füfsen aber taſtet er vorſichtig, um die Entfernung vom Boden zu prüfen. Ganz vorn in der Ecke trägt ein junger hochgewachſener Mann ſeinen greiſen Vater auf dem Rucken; ihn begleitet ſein Sohn, ihm folgt, den Kopf noch einmal zurückwendend, als wollte ſie von der Heimat Abſchied nehmen, ſeine Gattin.

Das iſt die berühmte Gruppe, welche Vaſari Anchiſes und Aeneas benennt, und welche Jacob Burckhardt im Cicerone zu dem Ausruf bewegt: »Es brennt nicht der Borgo, ſondern Troja.« Zweimal hatte Raffael bereits in umfaſſender Weiſe Gegenſtände der Darſtellung der Aeneide entlehnt. In dem Kupferſtiche: Quos ego illuſtrirte er das erſte Buch des römiſchen Heldengedichtes; der unter dem Namen: il morbetto oder die Peſt bekannte Kupferſtich erzählt nach dem dritten Buche (V. 140—150) die Schickſale des Aeneas auf Kreta, die Scuche, welche ſeine Gefährten ergriff und die Erſcheinung der Penaten vor ſeinem Bette; hier in dem Burgbrande ſchwebten abermals Verſe aus der Aeneide (II. 721—725) vor ſeiner Phantaſie, als er die Gruppe der Flüchtlinge zeichnete. Doch nur dieſe Epiſode kann auf Virgil zurückgeführt werden, die anderen Geſtalten des Vordergrundes laſſen ſich aus der Aufgabe des Künſtlers, in groſsen, freien Zügen die Wirkungen einer gewaltigen Feuersbrunſt zu ſchildern, genügend erklären.

Der Antheil Raffael's am Burgbrand iſt gröſser als an der Schlacht bei Oſtia. Die Ausführung blieb zwar auch hier Schülerhänden überlaſſen. Man erkennt dieſelben an dem bräunlich rothen Tone des Fleiſches, an der geringeren Friſche der Köpfe und der gröberen Modellirung des Nackten. Nur auf die letztere kann Vaſari's Tadel ſich beziehen, wenn er im Burgbrand eine nicht ganz glückliche Nachahmung Michelangelo's erblickt. Was die Compoſition betrifft, ſo weiſt die feinere Verflechtung der Gruppen auf die unmittelbare Spur Raffael's hin, und auch einzelne Geſtalten hat offenbar der Meiſter ſelbſt entworfen. Nur dürfen nicht alle erhaltenen Studien auf ſeine eigene Hand zurückgeführt werden. Keine andere Freske in den vaticaniſchen Stanzen erfreut ſich bei Künſtlern und Laien einer ſo groſsen Beliebtheit, wie der Burgbrand, denn keine andere ſpricht ſo lebendig den Formenſinn an und kann ſo frei von allen ſtörenden Nebenbeziehungen in ihrer rein künſtleriſchen Schönheit genoſſen werden. Daher wurde ſie auch in alten und neuen Zeiten eifrig ſtudirt. Solche Nachbildungen, bald in Sepia getuſcht mit aufgehöhten Lichtern, bald in Röthel gezeichnet, zum Theil aus der nächſten Umgebung Raffael's ſind faſt in allen gröſseren Sammlungen (Oxford, Florenz, Wien) vorhanden. Das meiſte Anrecht auf Originalität unter denſelben dürften zwei Röthelzeichnungen in der Wiener Albertina, Studien

zum Aencas mit Anchiſes und zur Frauengruppe in der Mitte des Vordergrundes (Br. 177 und 174) beſitzen.

* * *

Die antiken Anklänge, der heroiſche Stil dämpfen im Schlachtbilde und im Burgbrande wirkſam den höfiſchen Charakter der Gegenſtände der Darſtellung; dafür wird derſelbe in den beiden anderen Fresken des Leozimmers durch die zudringliche politiſche Tendenz in bedauerlicher Weiſe verſchärft. Die Abſicht des Beſtellers war namentlich in der einen Freske (Krönung Karl's des Groſsen) auf eine Huldigung für König Franz I. von Frankreich gerichtet. Da das politiſche Bündniſs zwiſchen dem Papſte und dem Könige erſt nach der Begegnung in Bologna (Winter 1515) aufgerichtet wurde, ſo gewinnen wir dadurch eine Handhabe für die Zeitbeſtimmung der beiden Werke. Sie wurden erſt in den Jahren 1516—17 gemalt, fallen demnach ſpäter als die Schlacht bei Oſtia und der Burgbrand.

Die Krönung Karl's des Groſsen geht in einem durch Vorhänge abgeſperrten Raume der Peterskirche, welche der Künſtler in Bramante's Formen zeichnete, vor ſich. Daſs die Symmetrie der Anordnung nicht gewahrt und die Gruppen ſtark nach rechts verſchoben wurden, hat ohne Zweifel die unregelmäſsige Anlage des Fenſters in der linken Ecke bedingt. Der Papſt mit den Zügen Leo's X. ſitzt auf dem Throne, von ſeinem geiſtlichen Hofſtaate umgeben, und hält mit beiden Händen die Krone, um ſie dem vor ihm knieenden Könige auf das Haupt zu drücken. In dem letzteren erſcheint nach der Tradition Franz I. von Frankreich porträtirt. Auch der kleine Page, unmittelbar hinter dem König, iſt nach dem Leben gezeichnet und ſtellt den kleinen Ippolito de' Medici, den Sohn Giuliano's vor. Rechts vom Papſte haben in mehreren Reihen die Kardinäle auf Bänken ſich niedergelaſſen, alle in prunkender Amtstracht, in Inful und Cappa, vor ihnen auf der Erde hocken ihre Schleppenträger. Auf der anderen Seite, aber tiefer im Hintergrunde, ſitzen gleichfalls mehrere Biſchöfe, von einer Reihe von Kriegern und weltlichen Dienern eingeſchloſſen, ganz vorn aber ſchleppen einige Männer aus dem Volke, halbnackte, muskelkräftige Geſtalten die Krönungsgeſchenke herbei, von einem geharniſchten Manne, der auf den beinah ſchon vollzogenen Krönungsact hinweiſt, zur Eile angeſpornt.

Mit dem beſten Willen kann man dem Inhalte des Bildes kein groſses Intereſſe abgewinnen und nur langſam den fremdartigen Eindruck der Form der Darſtellung, dieſe in langen Reihen aufgepflanzten Kardinäle, die vielen Glatzköpfe, breiten Rücken, vor allem aber die zwanzig und mehr weiſsen Biſchofsmützen überwinden. Erſt bei der prüfenden Durchſicht der einzelnen Theile des Gemäldes lernt man den maleriſchen Werth desſelben würdigen. Mit vollendeter Meiſterſchaft ſind die Stickereien in den Prachtgewändern wiedergegeben, tauſchend die Prunkgefäſse gemalt. Hier haben wir wohl an die eingreifende Hand Giovanni's da Udine zu denken. Charaktervoll und überaus lebendig erſcheinen ferner mehrere Köpfe der Kardinäle, beſonders jene auf der linken Seite neben dem Altar. Die Kunſt der Färbung und die Fülle lebensvoller

Porträte entzückten die Zeitgenoſſen und verliehen dem Werke in ihren Augen einen Werth, den wir kaum noch nachzuempfinden vermögen.

Die letzte Freske an der Fenſterwand, von Vaſari irrthümlich als die Salbung Karl's des Groſsen bezeichnet, führt gegenwärtig den Namen: Reinigungseid Leo's III. und ſchildert folgendes Ereigniſs: Vom Papſte Leo III. angerufen, ihm gegen die rebelliſchen Häuptlinge der Stadt Rom Hülfe zu leiſten, unternahm Karl der Groſse im Jahre 800 einen Römerzug. Beide Parteien forderte er Kraft ſeines Amtes als römiſcher Patricius vor ſein Gericht. Nachdem die Gegner des Papſtes ihre Anklage vorgebracht, ſollte nun auch dieſer ſelbſt Rede und Antwort ſtehen. Eine richterliche Gewalt über ſich anzuerkennen, dagegen ſträubte ſich der päpſtliche Stolz. Leo wies das Verhör zurück, wohl war er aber erbötig, freiwillig, »nicht gezwungen und von niemandem gerichtet,« durch einen Eid ſich von allen Anſchuldigungen zu reinigen. Wie er den Reinigungseid leiſtet, ſchildert die Freske.

Der Papſt ſteht vor dem Altar des h. Petrus, hat beide Hände auf das vor ihm offen liegende Evangelienbuch gelegt und ſchwört entblöſsten Hauptes den Reinigungseid. Im Halbkreiſe umgibt ihn ſein geiſtliches Gefolge, im Vordergrunde des erhöhten Altarraumes aber erſcheinen zwei Männer in weltlicher Tracht einander gegenübergeſtellt. Der eine, links, in reichem Scharlachgewande, mit einer goldenen Kette geſchmückt zeigt mit der Hand auf den ſchwörenden Papſt, durch dieſe Geberde den Schwur des Papſtes gleichſam bekräftigend. Wir vermuthen in ihm Kaiſer Karl den Groſsen in der Tracht des römiſchen Patricius. Der andere hat die Linke in die Seite geſtemmt, die Rechte in die Falten des ſtolz über die Schultern geworfenen Mantels geſteckt und blickt voll Zorn und Grimm auf den Papſt. Wir gehen nicht irre, wenn wir in dieſer bedeutendſten Figur des ganzen Bildes, einen der Ankläger des Papſtes, etwa den Paſchalis oder Campulus erblicken. Auf den Stufen, die zu beiden Seiten des Fenſters gemalt ſind, lagern oder ſtehen fränkiſche Edle und päpſtliche Kämmerer und Wachen.

War es leidige Noth, welche zu dieſer Scene greifen lieſs, weil kein paſſenderes Ereigniſs aus dem Leben Leo's III. gefunden wurde, oder empfahlen uns nicht mehr verſtändliche äuſsere Beziehungen dieſe Wahl? Wir wiſſen nur das eine, daſs die Compoſition und die Ausführung das Trockene des Gegenſtandes nicht ganz vergeſſen macht. Die Wiederholungen bereits einmal gebrauchter Motive — die Soldaten auf der Treppe hier, die neugierigen Zuſchauer auf der Tribüne im Krönungsbilde gehen auf die Meſſe von Bolſena im Heliodorſaale zurück — deuten entweder eine gewiſſe Ermattung der Phantaſie des Meiſters oder die überwiegende Schülerarbeit an. Die Entſcheidung kann nicht zweifelhaft ſein. Die Malerei der beiden letzten Fresken fällt in die Jahre, in welchen Raffael gleichzeitig mehreren groſsen künſtleriſchen Unternehmungen vorſtand, einen unmittelbar perſönlichen Antheil an den einzelnen Werken nur in geringem Maſse nahm. Während einzelne ſeiner Gehülfen und Schüler im Leozimmer arbeiteten, war nur wenige Schritte weiter eine andere Schar mit der maleriſchen Ausſchmückung der Loggien beſchäftigt.

* * *

Die vaticaniſchen Loggien danken ihren Urſprung den groſsartigen Plänen, welche Bramante auf Geheifs Julius' II. für einen Umbau des Palaſtes entwarf. Derfelbe ſollte durch Corridore, Terraſſen, Treppen mit dem entlegeneren Belvedere verbunden, aufserdem der vordere Hof (Cortile di S. Damaſo) durch offene Hallen geſchmückt werden. Wären dieſe Pläne vollſtändig zur Ausführung gekommen, ſo hatte der Vatican den Ruhm nicht allein des gröfsten, ſondern auch des ſchönſten Palaſtes in Italien erworben. Leider traf die Pläne Bramante's fur den vaticaniſchen Palaſt kein beſſeres Schickſal, als ſeine Entwürfe für St. Peter. Das Meiſte und Beſte blieb in ſeiner Phantaſie leben; das Wenige, was Form und Geſtalt in Stein empfing, wurde nicht vollendet oder nachmals durch Umbauten verdorben. Die Hallen oder Loggien im Hofe des Damaſus ſchliefsen drei — übrigens ungleiche — Seiten deſſelben ein und erheben ſich uber einem kräftigen Pfeilerbau in drei Stockwerken. Fein profilirte Bögen gliedern die Räume und verleihen ihnen den Charakter eines offenen Umganges. Den Bögen treten leichte Pilaſter mit ſelbſtändigem Sockel und Kapitäl vor, in den Mafsen vortrefflich abgeſtuft und auf das oberſte Stockwerk wirkſam vorbereitend, welches von dem Baumeiſter als eine offene Säulenhalle mit weitvorragendem Dache angelegt wurde. Die Loggien des zweiten Stockwerkes, an der linken oder weſtlichen Seite des Hofes, fuhren den Namen Loggien Raffael's. Ihre maleriſche Ausſchmückung war Raffael vom Papſte Leo übertragen worden, welcher den Zugang zu den Stanzen entſprechend reich und glänzend ausgeſtattet ſehen wollte. Als noch die Malereien in den Loggien in ihrer urſprünglichen Farbenfriſche ſtrahlten, da mochten ſie den Wettſtreit mit dem wundervollen Naturgemälde, welches der Ausblick aus den weiten Bögen vor das Auge führt, wohl aufnehmen. Zu Füfsen des Palaſtes in der Niederung breitet ſich die ewige Stadt mit ihren Thürmen und Kuppeln aus; es folgen die ſtolzen Hügel und weiterhin die in ſanften Wellen bewegte Campagna bis zu den fernen Bergen, die in ſchön geſchwungenen Linien das ganze Bild abſchliefsen. Die fröhliche Empfindung und genufsvolle Stimmung, durch die Landſchaft geweckt, fand einen Wiederhall in der reizenden, farbenreichen Decoration, welche die Wölbungen, Wände und Pfeiler der Loggien überzog und bis auf den Fufsboden ſich erſtreckte. Der Glanz derfelben iſt aber längſt verblichen. Die Leidensgeſchichte der Loggien beginnt mit dem sacco im Jahre 1527 und iſt noch in unſeren Tagen nicht abgeſchloſſen. Ohne die Hilfe älterer Kupferſtiche wären wir nicht mehr im Stande, die Loggien genügend zu beſchreiben.

Nach der gewöhnlichen Anſicht hat Raffael den von Bramante begonnenen Bau der Loggien vollendet. Sichergeſtellt iſt dieſe Thatſache keineswegs, wie überhaupt über der Baugeſchichte der Loggien noch ein ſtarkes Dunkel lagert. Zwar leſen wir im Bogenzirkel der zwölften Arkade unter dem Bilde einer Victoria die Inſchrift: MDXIII. Bezieht ſich dieſes Datum auf den Anfang oder auf den Abſchluſs des Baues? Wir haben darüber keine Gewifsheit, vermuthen nur aus mannichfachen Gründen, daſs die Malerei in den Loggien der gleichen Zeit angehören wie die ſpätern Arbeiten im Leozimmer. Die ausſchliefsliche Schülerarbeit, die vollſtändige Sättigung der Phantaſie mit antiken Bildern weiſen auf die Jahre ſeit 1515 hin.

Die Loggien Raffael's umfaſſen dreizehn Arkaden, jede mit einer flachen Kuppel überwölbt. Die Rückwand, auf welche die Fenſter und Thüren der verſchiedenen Palaſtgemächer gehen, wird durch Pilaſter gegliedert, in der Weiſe daſs ſtets ein mittlerer breiterer Pilaſter zwei ſchmäleren vortritt. Unter den Fenſterbänken malte Perino del Vaga, Bronzereliefs nachahmend, einfarbige bibliſche Scenen; an den Pfoſten und Giebeln der Fenſter ziehen ſich dicke Fruchtſchnüre auf blauem Grunde hin, die anſtoſsenden Wandtheile wie die Pilaſter erſcheinen mit aufſteigenden Ornamentſtreifen geſchmückt. Aufser der Flachmalerei wurden auch Stuccoreliefs, für welche Giovanni da Udine eine beſſere Stoffmiſchung (Travertinkalk mit Marmorſtaub) gefunden hatte, zur Decoration verwendet. Eine ähnliche Gliederung und Verzierung erhielten auch die Pfeiler der offenen Bogen. Den Kuppelraum in den einzelnen Arkaden aber theilte Raffael in vier Felder und malte in jedem derſelben inmitten eines reichen ornamentalen Rahmens eine bibliſche Geſchichte. Dieſe zweiundfünfzig Darſtellungen aus dem alten (48) und neuen (4) Teſtamente werden gewöhnlich als die Bibel Raffael's bezeichnet.

Mit Vorliebe haben ſpätere Kupferſtecher die Bibel Raffael's nachgebildet, ſie zu einem Gemeingut aller Kunſtfreunde erhoben und ſelbſt in tiefere Volkskreiſe eindringen laſſen. Wenn nur dieſe Art der Verbreitung nicht den Nachtheil mit ſich führte, daſs die Gemälde von ihrer ornamentalen Umgebung getrennt und überdieſs farblos gedacht würden! Gewiſs ſpricht es nur für die ergreifende Macht und Wahrheit der Schilderung, daſs man dieſe kleinen Zierbilder unwillkürlich monumentalen Werken anreiht. Dennoch muſs nachdrücklich betont werden, daſs es keineswegs in des Künſtlers Abſicht lag, die figürlichen Schilderungen ſelbſtändig hervorzuheben, und ferner, daſs die Bibelgemälde weſentlich auch auf Farbenwirkung berechnet und mit der rein ornamentalen Malerei in Colorit fein abgeſtimmt waren. Bereits durch das kleine Format war eine weitgehende Durchbildung der Einzelgeſtalt, die pſychologiſch ſcharfe Charakteriſtik der Köpfe, ſowie verwickelte Bewegungen und ſchwierige Gruppen ausgeſchloſſen. Lieſsen ſie ſich in dieſer oder jener Schilderung nicht vermeiden, ſo drückten ſie nur den Werth der letzteren herab. Dagegen empfahl ſich ein leichter Erzählungston, welcher das Auge von einem angenehmen Eindruck zum anderen leitet, und als Ausdrucksmittel eine helle, fröhliche Färbung, welche ſich dem lichten Glanze der Ornamentmalerei gut anſchlieſst. Beides kam in den Kuppelbildern zur reichſten Ausführung. Mag auch vielleicht bei der Einzelbetrachtung derſelben das Colorit ſchillernd erſcheinen und an das Bunte ſtreifen: im Zuſammenhange mit der Umgebung geſehen und genoſſen, offenbart es die rechte Wirkung.

Mit gutem Vorbedacht hat der Künſtler in den bibliſchen Bildern der landſchaftlichen Schilderung einen gröſseren Raum vergönnt, eine Reihe köſtlicher Idyllen uns vor die Augen geſtellt. Wenngleich aus dem Paradieſe vertrieben, ſo hat doch das erſte Elternpaar in keiner öden Wüſte Zuflucht ſuchen müſſen. Lachende Gefilde, ſegensreiche fruchtbare Fluren umgeben Adam, der als Sämann wacker einherſchreitet, während Eva, vor der luſtigen Holzhütte im Schatten gelagert, dem Spiele ihrer Kinder zuſieht, das Bild einer ſchönen, glück-

lichen Mutter. In heiter anmuthiger Landſchaft begrüſst Jacob Rachel und wirbt um ihre Hand. Ein reicher Hintergrund belebt die Scene, in welcher Joſeph ſeine Träume den Brüdern deutet. Am Fuſse eines Felſens haben ſich dieſelben niedergelaſſen, ihre Herden weiden auf üppigen Wieſen, einzelne Palmen und kleinere Baumgruppen unterbrechen die Fläche, weiterhin durchſchneidet dieſelbe ein breiter Strom, an deſſen jenſeitigem Ufer bewaldete Hügel emporſteigen. Die Krone der landſchaftlichen Compoſitionen bleibt die Findung Moſis. Sonnenſchein lagert auf dem Nil, der in ſanften Windungen, kleine Buchten bildend, dem Beſchauer entgegenſtrömt. Eine Reihe von Hügeln, mit Wald oder ſtattlichen Bauten gekrönt, treten quer bis an das Ufer vor, das ſich vorn zu einer Landzunge erweitert, wo die Königstochter das im Binſenkorbe gelandete Knäblein entdeckt. Dieſe landſchaftlichen Staffagen ſind das beſte Verbindungsglied zwiſchen den figürlichen Darſtellungen und den ornamentalen Malereien, ſie löſen den Ernſt und die ſtrenge Haltung der erſteren, öffnen das Gemüth zu heiteren, freien Empfindungen und bewahren die feſtliche Stimmung, welche der farbenglänzende Schmuck der Pfeiler und Wände angeregt hat. Von allen Gehilfen Raffael's dürfte keiner für ſolche landſchaftlichen Schilderungen ſo geeignet geweſen ſein, wie der einſtige Schüler Giorgione's, Giovanni da Udine, dem man gewiſs grobes Unrecht thut, wenn man ſeine künſtleriſchen Fähigkeiten auf die täuſchende Wiedergabe einzelner Thiere und mannigfachen Geräthes einſchränkt. Damit wird die Frage nach dem Maſse des perſönlichen Antheiles Raffael's und ſeiner Schüler an dem Werke berührt.

* * *

»Raffael machte die Zeichnungen zu den Stuccoverzierungen und zu den Bildern, die in den Loggien gemalt wurden. Den Giovanni da Udine ſetzte er über die Arbeiten des Stucco und der Grottesken und den Giulio Romano über die Arbeit der Figuren, obſchon dieſer wenig daran that. Die Bilder malten Giovan Francesco Penni, (Tommaso Vincidore aus) Bologna, Perino del Vaga, Pellegrino da Modena, Vincenzio da San Gemignano, Polidoro da Caravaggio und viele andere.« So lautet die Hauptſtelle bei Vaſari. Sie wird durch die Angaben im Leben Giulio Romano's und Perino's ergänzt. Danach entfallen auf Giulio Romano unter anderen folgende Bilder: die Erſchaffung der Thiere, die Erſchaffung Eva's, der Bau der Arche, das Opfer Noah's, die Findung Moſis. Perino del Vaga, deſſen Kunſt Vaſari über jene der anderen Genoſſen ſtellt, malte den Durchgang durch den Jordanfluſs mit der Bundeslade, den Sturm auf Jericho, den Sieg Joſua's über die Amoniter, Bilder, welche das ſtärkſte Studium der Antike enthüllen, dann die Scenen aus dem neuen Teſtamente: Geburt, Taufe Chriſti und das letzte Abendmal.

Ueberall ſetzt Vaſari Raffaeliſche Zeichnungen als Grundlage der Bilder voraus. Auf dieſe Behauptung hin den Schatz der Raffaeliſchen Handzeichnungen, welcher in den verſchiedenen Sammlungen ruht, zu prüfen, erſcheint als die erſte Pflicht. Von vierzehn Bibelbildern konnte bis jetzt auch nicht die flüchtigſte Skizze nachgewieſen werden. Wir kennen ſie nur aus den ausge-

führten Fresken und den Stichen, welche nach den letzteren gemacht wurden. Von einer viel gröfseren Zahl von Gemälden haben ſich allerdings Handzeichnungen erhalten. Sie tragen alle denſelben Charakter: die Umriſſe ſind mit der Feder gezogen, die Schatten mit Biſter getuſcht, die Lichter mit Weifs aufgehöht. In dieſer Weiſe hat Raffael in den ſpäteren Jahren faſt niemals die Skizzen entworfen, dagegen war dieſe Manier in der Werkſtätte unter ſeinen Schülern gebräuchlich und wurde gern benützt, um nach fertigen Bildern zu ſtudiren. Wir gehen gewifs nicht irre, wenn wir alle dieſe Biſterzeichnungen für Schülerarbeit erklären, grofsentheils erſt gemacht, nachdem die Bilder in den Loggien gemalt waren. Die Originalſkizzen, ſo muthmafsen wir aus guten Gründen, auf Raffael's Vorgehen in anderen Fällen geſtützt, wurden in grofsen Umriſſen einfach mit der Feder gezeichnet, einzelne Gruppen oder Geſtalten in ſchwarzer Kreide oder in Röthel entworfen. Solche Skizzen finden ſich auffallend ſpärlich vor. Die Windſorſammlung beſitzt die Originalzeichnung zur Vertreibung aus dem Paradieſe in ſchwarzer Kreide, eine köſtliche Federzeichnung zur Verloſung des Landes Kanaan unter die Stämme Iſrael's und eine andere zur Taufe Chriſti; die Albertina bewahrt den Kampf David's mit Goliath in ſchwarzer Kreide, in der Oxfordſammlung endlich iſt wenigſtens die Kopie einer Röthelſtudie zu den drei ägyptiſchen Weibern in der Findung Moſis vorhanden. Der Verluſt mehrerer Originalſkizzen kann zugegeben werden; gewifs hat aber Raffael nicht zu ſämmtlichen zweiundfünfzig Kuppelbildern ſolche entworfen, und ſelbſt in dem Falle, wo er die erſte Skizze ſelbſt zeichnete, die Ausarbeitung der Kartons und vollends die maleriſche Ausführung den Schülern überlaſſen. So allein erklärt ſich der ungleiche künſtleriſche Werth der einzelnen Bilder. Während der Urſprung der einen — leider der Minderzahl — in der Raffaeliſchen Phantaſie für uns unzweifelhaft daſteht, erſcheinen die anderen offenbar von dem gröberen Sinne der Schüler geſchaffen. Je länger die Arbeit währte, deſto mehr ſchränkte ſich der unmittelbare Antheil Raffael's ein. Die Scenen aus der Geneſis überragen weithin die Schilderungen aus den ſpäteren Büchern des alten Teſtamentes. Aber ſelbſt unter den vier Bildern, welche jedesmal in einer Kuppel vereinigt ſind, herrſcht in der Regel ein grofser Unterſchied.

Die Bilder in der erſten Kuppel oder Arkade erzählen die Weltſchöpfung. Jehova ſcheidet das Licht von der Finſterniſs, ſchafft Sonne und Mond, ſchwebt über der bereits mit Bäumen bepflanzten Erde und bevölkert ſie mit Thieren. Den Typus für Gottvater entlehnte der Künſtler ſelbſtverſtändlich Michelangelo, und wie dieſer verſinnlichte er die ſchöpferiſche Kraft durch die ſchrankenloſe Bewegung. Aber nur einmal, in dem erſten Bilde zeigt ſich das Nachbild dem Muſter ebenbürtig. Der kleine Mafsſtab hindert nicht den Ausdruck gewaltiger Macht in Jehova's Geſtalt, die in das Unendliche zu wachſen und den Raum allſeitig zu umfaſſen ſcheint. Die Bilder in der zweiten Arkade ſchildern das Leben des erſten Menſchenpaares und dürften leicht den Höhepunkt in der ganzen Reihe der bibliſchen Compoſitionen bedeuten. Hier allein fällt nicht die eine Darſtellung gegen die andere ab, ſondern halten ſich alle in Bezug auf Schönheit und liebevolle Durchführung das Gleichgewicht. Der träumeriſche, verlegen ſtaunende Adam, als er das erſte Mal ſeine Gefährtin erblickt, die lieb-

liche Gruppe Eva's mit ihren Kindern in dem Bilde, welches das Elternpaar arbeitend nach der Vertreibung aus dem Paradiefe fchildert, fchliefsen fich dem Beften an, was Raffael gefchaffen hat. Am meiften feffelt aber doch unfere Aufmerkfamkeit die Vertreibung aus dem Paradiefe. Der Engel mit gezücktem Schwerte jagt Adam und Eva von der Schwelle des Paradiefes weg. Er fteht erhöht auf der letzten Stufe der Pforte und legt die Hand auf die Schulter Adams. Diefer verhüllt mit beiden Händen, dem Schmerz rückhaltslos nachgebend, fein Antlitz, während in Eva bei allem Jammer auch noch die zarte weibliche Scham fich regt und fie züchtig Schoofs und Bufen bedeckt. Diefer Auffaffung begegnen wir hier nicht zum erften Male. Bereits Mafaccio hat fie in die Kunft eingeführt. Wir erinnern uns, dafs die Arbeiten in den Loggien mit den Entwürfen für die Teppiche gleichzeitig fallen und dafs Raffael bei diefen, durch die verwandten Gegenftände der Darftellung angeregt, auf feine Studien in der Brancaccikapelle zurückkam. Einmal emporgetaucht und in feiner Phantafie wieder lebendig geworden, fchwebte fie ihm auch vor, als er die Vertreibung aus dem Paradiefe entwarf. Er behielt die Gruppe der Verjagten im Wefentlichen bei, fchob nur den Racheengel näher an fie heran und brachte diefen, der bei Mafaccio über der Pforte fliegend gezeichnet ift, in eine unmittelbare Berührung mit Adam.

In der dritten Arkade — die Gefchichte Noah's — bemerken wir bei der Sündfluth wie beim Opfer ftarke bei Michelangelo's Deckenbildern gemachte Anleihen und erfreuen uns erft in den folgenden Arcaden, bei den Bildern aus dem Leben Abrahams, Ifaaks und Jacobs an der felbftändig erfindenden Kraft des Künftlers. Das patriarchalifche Stillleben fchmiegte fich auch beffer dem leichten Stile an und bedurfte zu feiner vollendeten Wiedergabe keines fchweren, den Raumverhältniffen widerftrebenden Rüftzeuges. Den jugendlichen Geftalten und Frauenfiguren insbefondere fieht man es an, dafs Raffael's Auge auf ihnen geruht hat. Zierliche Anmuth ift über die drei Engel ergoffen, welche Abraham erfcheinen, und über Rebecca, die im Schatten eines Baumes ruht, während Ifaak knieend die Botfchaft des Herrn vernimmt und zum Beharren in der Heimat gemahnt wird. Ifaaks ftürmifches Liebesfeuer, als er heimlich Rebecca naht, und Jacobs leifes Liebeswerben um Rahel am Brunnen werden mit der gleichen Innigkeit gefchildert. Unter den Bildern in der fiebenten Arcade aus dem Leben des ägyptifchen Jofeph ragt die Traumdeutung hervor, nicht allein wegen des fchönen landfchaftlichen Hintergrundes, fondern auch wegen der kunftvollen Anordnung der Gruppen. Acht Brüder fitzen am Abhang des Felfens, der vorderfte mit deutlichem Anklange an einen antiken ruhenden Waffergott, und horchen auf Jofeph, der mit fehlichter Wahrhaftigkeit, die Linke auf die Bruft gelegt, feine Träume erzählt. Ihm zur Seite eng in einander verfchränkt ftehen die drei letzten Brüder, fo dafs bei aller Ungebundenheit der Stellungen doch eine gefchloffene Gefammtgruppe uns vor die Augen tritt.

Mit der Findung Mofis endigt die Reihe der idyllifchen Bilder. Kampf und Krieg geben weiterhin wiederholt den Gegenftand der Darftellung ab, gröfsere Volksmaffen werden in die Scene gebracht. Bei der Erftürmung von Jericho find die Reliefs der Trajanfäule mit gutem Erfolg als Mufter benutzt. Eine Reihe

kräftiger Krieger ſchreitet, theilweiſe durch die hochgehaltenen Schilde gedeckt, zum Angriffe vor, durch Paukenſchläger zur Tapferkeit ermuthigt. Die Auslofung des Landes (Buch Joſua, 14) offenbart eine ſtaunenswerthe Kunſt, in beſchränktem Raume einen Vorgang, der eigentlich eine Ausführung in groſsem Maſsſtabe mit vielen Mitteln fordert, würdig zu verkörpern. Unter einem Thronhimmel ſitzend, leiten der Hoheprieſter und die Führer des Volkes, Eleaſar und Joſua, die Theilung der Ländereien. Ein nackter Knabe zieht aus der Urne Looſe und reicht ſie den Vertretern der zehn Stämme, welche, dicht an einander geſchart, auf der rechten Seite ſtehen und durch Blick und Handbewegung die verſchiedenen Grade der Zufriedenheit mit ihrem Schickſale ausdrücken. Die einen weiſen in die Ferne, wo das ihnen zugewieſene Land wohl liegen mag, andere prüfen forgſam den Zettel oder ſchauen mit ſchlechtverhehltem Miſsmuthe auf den Knaben oder harren endlich geduldig, ob ihnen das Glück Günſtiges oder Ungünſtiges beſcheren wird. Das Leben und die Spannung dieſer Gruppe ſtehen in wirkſamem Gegenſatze zu der ernſten Ruhe Joſua's und des Hoheprieſters.

An den Schilderungen aus dem Leben Davids und Salomons und ebenſo an den Bildern aus dem neuen Teſtamente hat Raffael gewiſs nicht den geringſten Antheil. Dieſer Umſtand wirft auf die gute decorative Wirkung der Arbeiten keinen Schatten. Dafs aber auf eine ſolche Wirkung die Hauptabſicht gerichtet war, bekräftigt die Anordnung der Kuppelmalereien. Jedes Bild wurde als die Füllung eines gröfseren ornamentalen Feldes behandelt, das ſich in jedem Kuppelgewölbe auf allen vier Seiten gleichmäſsig wiederholt. Bald wird die bibliſche Darſtellung von einer Pilaſterreihe begleitet, bald tritt ſie einem Säulenbaue vor, bald hebt ſie ſich von einem fächerartigen Vorhange oder von einem leichten der Antike nachgeahmten Ornamente ab. Nur in einem Falle ſpiegelt ſich der Inhalt der Bilder auch im Ornament ab, wo das letztere, aus Reihen von Rauten beſtehend, Engel, die beten oder Fahnen ſchwingen, uns vorführt. Die Ornamentfelder der verſchiedenen Kuppeln wechſeln; aber auch da iſt ein beſtimmtes Geſetz wahrnehmbar. Dreizehn Kuppeln werden in den Loggien gezählt. Ihr Schmuck erſcheint nun in der Weiſe geordnet, dafs er in der erſten und dreizehnten, in der zweiten und zwölften Kuppel u. s. w. ſich wiederholt, nur in der mittleren ſiebenten Kuppel mit beſonderer Prachtentfaltung vereinzelt daſteht. Mag man von links oder von rechts in die Halle treten, und ſie gegen die Mitte durchſchreiten, immer wird die gleiche Reihe von Eindrücken das Auge treffen, ein Beweis, dafs die Gewölbe als ein zuſammenhängendes Ganzes gedacht wurden.

* * *

Die Zierraten der Wände und Pfeiler ſind unter dem Namen der Grottesken der Raffaeliſchen Schule weltberühmt. Ueber ihren Urſprung unterrichtet uns Vaſari im Leben des Giovanni da Udine: »Als man bei S. Pietro in vincoli zwiſchen den Ruinen des Tituspalaſtes nach Statuen ſuchte, fand man verſchüttet einige unterirdiſche Räume voll von gemalten Ornamenten, kleinen Bildern und Stuccoreliefs. Giovanni da Udine ging hin mit Raffael, dem man jene zeigte,

und beide erſtaunten über die Friſche und Schönheit der Werke. Dieſe Grottesken (denn Grottesken nannte man ſie, weil ſie innerhalb der neu entdeckten Grotten gefunden worden waren) gefielen Giovanni ſo ſehr, daſs er ſich auf ihr Studium legte und ſich nicht damit begnügte, ſie ein oder zweimal nachzuzeichnen und abzubilden, ſondern daſs er, nachdem er ſie mit Anmuth und Leichtigkeit auszuführen gelernt hatte, auch das Stuccoverfahren zu ergründen ſuchte. Und als ihm auch dieſes gelungen, zeigte er hocherfreut Raffael, was er geleiſtet, und dieſer, der eben im Auftrag des Papſtes an den Loggien des Palaſtes thätig war, lieſs von Giovanni alle Gewölbe mit den ſchönſten Zierraten und Einfaſſungen nach Art der antiken Grottesken ſchmücken.« Die hiſtoriſche Kritik hat in einzelnen Punkten Vaſari's Erzählung berichtigt. Die Grottesken ſind nicht erſt durch die Ausgrabung der Thermen des Titus wieder entdeckt, nicht zuerſt von Giovanni da Udine in den Loggien angewendet worden. Wie der Name, ſo war auch das Weſen bereits früher bekannt und die Kunſt, Grottesken zu malen, ſchon im Anfange des Jahrhunderts verſuchsweiſe in Uebung. Darin behält aber Vaſari dennoch Recht, daſs die Loggien einen förmlichen Umſchwung in der Decorationsmalerei hervorrieſen und thatſächlich in antiken Studien, wenn auch nicht ausſchlieſslich der Titusthermen, wurzeln. An ſtofflicher Pracht ſtehen die Grottesken den älteren Ornamenten nach; der früher übliche Goldgrund verſchwindet, damit aber auch das Schwere, zuweilen Drückende, das jenem anhaftete. Auf hellem, oft weiſsem Grunde erſcheinen die kräftig gefärbten Zierraten, zumeiſt in leichten Linien geführt, theilweiſe im Spiele mit architektoniſchen Formen entworfen. Das Uebergreifen in die Architektur, doch ſo, daſs die Begriffe des Tragens, Laſtens, niemals auftauchen, iſt für die Grotteske ebenſo charakteriſch, wie die Verbindung mit Stuccoreliefs. Wie zierliche Gemmen heben ſich die letzteren weiſsglänzend vom farbigen Grunde ab, ſie übertragen das Spiel mit Bauformen auf das plaſtiſche Gebiet, ſie ſchlagen leicht und leiſe den Ton eines plaſtiſchen Werkes an, es der Phantaſie überlaſſend, daſſelbe weiter zu führen, und locken auf dieſe Art von einer angenehmen Empfindung zur anderen. Gilt als das Ziel der ornamentalen Kunſt, daſs ſie das Traumleben der Seele weckt, bei keinem Einzelgedanken dieſe weilen läſst, in raſchem Fluge ſtets wechſelnde Genüſse ihr vorzaubert, ſo haben die Grottesken der Loggien daſſelbe erreicht. Uebrigens herrſcht ein groſser Unterſchied zwiſchen den letzteren und den Grottesken, welche Raffael's Schüler ſelbſtändig nach ſeinem Tode geſchaffen haben. In der Villa Madama, Lante, Poniatowski werden die antiken Muſter viel genauer und vollſtändiger nachgebildet; hier allein kann man von einer ſyſtematiſchen Wiederherſtellung der antiken Decoration reden. So lange Raffael lebte, wurde die letztere nur als Anregung für die erfinderiſche Kraft, als Reizmittel der individuellen Phantaſie verwendet, dieſe niemals in ihrem Wirken beſchränkt. Ein Hauch von Naturalismus weht noch durch die Grottesken der Loggien und verleiht ihnen friſches unmittelbares Leben.

Es wurde nicht als eine Schranke der ſchöpferiſchen Phantaſie empfunden, daſs die Ornamentmalereien, offenbar unter Raffael's Einwirkung, einem feſten Geſetze unterworfen wurden. Sie überwuchern nicht wild und regellos die Räume, ſondern ſchmiegen ſich den architektoniſchen Gliedern eng an; ſo oft dieſe wie-

Von den Decorationen der Loggien.

derkehren, wiederholt auch der ihnen anhaftende Schmuck denfelben Grundzug. In der Bildung verwandt erfcheinen an der Rückwand die Ornamente, welche den mittleren Pilafter in jeder Arkade bedecken, eine ähnliche Natur zeigen die Zierraten aller Nebenpilafter, nahezu identifch ift der Schmuck der Wandftreifen, welche unmittelbar an die Fenfter grenzen. Hier wurde in der Weife einer Holztäfelung, unabhängig von antiken Muftern, die Fläche in kleine mit Rofetten ausgefullte Felder getheilt, zwifchen welchen in gröfseren Abftänden Füllungen mit figürlichen Darftellungen in Stucco oder Farbe angebracht find. In den Seitenpilaftern herrfcht das auffteigende Rankengeflecht vor, der volle Reichthum der Grottesken bleibt den Mittelpfeilern vorbehalten.

Diefe wunderbar phantaftifchen Erfindungen, fo leicht hingeworfen und doch fo voll an feltfamen Einfällen, fpotten jeder Befchreibung. Masken oder Vafen bilden das eine Mal die Wurzel, welcher zierliche Säulengerüfte entfteigen, die wieder durch Querleiften verknüpft, kleinen Tempeln, Nifchen zur Grundlage dienen. Immer höher fteigt der luftige Bau, von Genien, Satyrn belebt, durch Kränze, Blumen verbunden, empor, oben durch herzförmige Schilde, kleine Rundfcheiben, fchmale Tafeln gefchloffen. Oder es treten zu unterft ein Mann mit zwei Frauen zu einer Gruppe zufammen, einen Blumenkorb tragend, dem ein leichter mit einem Vorhange befpannter Stengel entfteigt; diefer entfaltet fich nach oben und bildet die Bafis für zwei Männer mit einem Greife in der Mitte, welche einen Säulenbau ftützen. Emporfteigende Blüthenkelche, herabhängende Ranken verknüpfen die einzelnen Theile unter einander und verleihen dem Ganzen den Schein des Zufammenhanges. Der Wechfel kräftigerer Glieder mit zierlichen Linien, das elaftifche Wefen der letzteren, das fie ftets dem Kreife fich nähern, bald fich einziehen, bald wieder fchwungvoll emporfchnellen macht, die Genien, Amoretten, welche Gewinde tragen, die Tempel umflattern, laffen das Auge niemals ermüden, führen der Phantafie ftets neue Reize zu. Ueberaus anmuthig erfcheint auch die Umwandlung des Pilafters in offene Lauben mit dem Durchblick in Landfchaften, in welchen Amoretten fich fchaukeln, Steckenpferde reiten, fröhliche Spiele treiben. Hier haben antike Malereien den ftärkften Einfluss geübt, während wieder auf anderen Pfeilern der Vogelfteller am Fufse eines Baumes, auf welchem Vögel aller Art niften oder das Schilfrohr, das hinter dem Rücken eines Igels emporfteigt und gleichfalls von allerhand Vögeln belebt wird, die Freude am unmittelbaren Naturleben verrathen.

Die Pfeiler der Fenfterfeite find ähnlich gegliedert und gefchmückt wie jene der Rückwand. Auch hier bedecken Grottesken ftets die Fläche des mittleren Pilafters, nur mit etwas ftärkerer Betonung des naturaliftifchen und landfchaftlichen Elementes. Das letztere herrfcht namentlich in den Bildern der Pfeilerfockel vor. Am fchilfbewachfenen Ufer des Sees tummeln fich Tritonen und Nereiden, niften Waffervögel. Kleine eingerahmte Landfchaften, mit Tempeln, Nifchen, geziert, heben fich auch farbenreich von den Grottesken an einzelnen Pilafterwänden ab. Einmal fteigt ein dünner Stamm in die Höhe, an deffen Blättern Fifche, Krebfe, Mufcheln hängen, das andere Mal finden fich mufikalifche Inftrumente zu einer förmlichen Trophäe zufammengeftellt, die fchweren Geigen zu unterft, dann Pofaunen und endlich Flöten, alle durch flatternde Bänder ver-

bunden und zu Gruppen vereinigt. Auch Affen und Pfauen und was ſonſt die von Giovanni da Udine fleiſsig ſtudirte Menagerie des Papſtes an neckiſchen oder bunten Geſchöpfen darbot, fehlten nicht.

Die Seitenpilaſter zeigen durchgängig auf dem dunklen Grunde viereckige, runde oder polygone Füllungen mit Einzelfiguren oder kleinen Gruppen. Dieſe, wie die verwandten an den Fenſterſtreifen der Rückwand und an den Bogenlaibungen, ſind zwar für die Erkenntniſs der Raffaeliſchen Kunſtweiſe von untergeordnetem Werth, denn der Meiſter nahm an dieſen Zierarbeiten keinen perſönlichen Antheil; deſto wichtiger aber erſcheinen ſie für das Verſtändniſs des Geiſtes, der in der Raffaeliſchen Schule waltete. Offenbar hatte Raffael den jungen Leuten, die unter Giovanni's da Udine Leitung hier arbeiteten, überlaſſen, dieſe kleinen Flächen mit Bildern zu ſchmücken und was ſie an figürlichen Darſtellungen lockte und reizte, hier anzubringen. Munter griffen ſie zu und ſchütteten den Vorrath ihrer Studien aus. Was ſie heute oder geſtern geſehen und in ihre Skizzenbücher eingezeichnet, woran ſie ihren Formenſinn geübt, und wohin als zu dem idealen Muſter emporzublicken ſie gelehrt wurden, alles findet ſich in dieſen Stucco's vereinigt. Die Schüler huldigen zunächſt dem Meiſter und wiederholen im kleinen Maſsſtabe aus den Loggienwölbungen den zum Leben erwachten Adam und das aus dem Paradieſe vertriebene Elternpaar. Auch das von Raffael entworfene Modell zur Jonasſtatue verewigen ſie an dieſer Stelle. Einmal werfen ſie auch einen ſcheuen Blick auf Michelangelo's Fresken in der Sixtina und verſuchen eine der Sockelfiguren wiederzugeben. Doch vornehmlich wird ihr Sinn von der Antike gefangen genommen Sie holen von der Trajanſaule die ſchreitende Victoria und einzelne Reitergruppen, ſie übertragen in flüchtigen Umriſſen die Geſtalt des Apoll vom Belvedere, ſie heben aus einer Reihe von Sarkophagreliefs einzelne bedeutſame Gruppen hervor und geben Gemmenbildern neues Leben. Der bärtige Bacchus, die ſchlafende Ariadne, die Centauren, die Satyrn, die Grazien, Eroten, Jupiter, Venus, Mars, Leda, Herakles, der Rächer Aegiſth, Tänzerinnen, alle dieſe Geſtalten laſſen ſich auf antike Vorbilder zurückführen. Doch wurden die alten Denkmäler nicht roh geplündert und mechaniſch copirt, ſondern in geiſtreicher Weiſe leicht umſchrieben, in freiem Spiele reproducirt. Wir ſtaunen über den groſsen Vorrath antiker Kunſtvorſtellungen, über welchen die Schüler Raffael's gebieten, und finden neuen Anlaſs, von der Wichtigkeit der antiken Studien im Raffaeliſchen Kreiſe uns zu überzeugen.

* * *

Die Aufdeckung der Thermen des Titus gab nach Vaſari die Anregung zu den Grottesken in den Loggien. Die Bewegung, welche die Auffindung der Thermen, die beſſere Kenntniſs der antiken Decorationsweiſe in der Kunſtwelt hervorrief, warf aber noch weitere Wellen. In den Loggien hatten die Raumverhältniſſe und die Rückſicht auf die Umgebung vielfach ein ſelbſtändiges Vorgehen gefordert. Die bibliſchen Bilder an der Decke, mag auch ihre Verwendung hier wenig paſſend erſcheinen, prägen immerhin dem Schmuck der Loggien

einen eigenthümlichen Charakter auf. Die Grottesken bleiben auf die einzelnen Pfeiler beſchränkt. Auf die Decoration geſchloſſener Wände, in den antiken Muſtern von beſonderem Reize, muſste Verzicht geleiſtet werden. Es wäre wunderbar geweſen, wenn ſich in der für die Antike wie für den üppigen Lebensgenuſs gleich begeiſterten Umgebung des Papſtes nicht die Luſt geregt hätte, den maleriſchen Schmuck der Thermen reiner und vollſtändiger bei der Verzierung der Gemächer zu verwenden. Das Beiſpiel dazu gab der Kardinal Bibbiena. Derſelbe hatte ſeine Wohnung im dritten Stock des Vaticans über den Loggien Raffael's. Mit dem letzteren enge befreundet übertrug er ihm die Decoration der »stuffetta«, des Badezimmers, in welchem gleichzeitig ein antikes Marmorwerk, eine Venus, aufgeſtellt werden ſollte. Die Gegenſtände der Schilderung beſtimmte der Kardinal ſelbſt. Wir erfahren dieſen Umſtand aus einem Briefe Bembo's an Bibbiena (19. April 1516), an deſſen Schluſſe es heiſst: »Raffael bittet mich noch dieſes Wenige anzufügen, daſs Ihr ihm die Geſchichten ſendet, welche in Eurem Badezimmer gemalt werden ſollen, nemlich die Beſchreibungen der Geſchichten, denn jene, die ihr geſendet habt, werden ſchon in dieſer Woche gemalt werden.« So wenig als die Erfindung, dürfte auch die Ausführung Raffael angehören. Wir urtheilen allerdings, da das Badezimmer Bibbiena's im Vatican ſeit Jahrzehnten unzugänglich iſt, nur nach Nachbildungen und Kupferſtichen. Dieſe enthüllen bereits in der Zeichnung und Auffaſſung ſo groſse Unterſchiede, daſs man die Entwürfe nur theilweiſe auf Raffael ſelbſt zurückführen kann. Hatte der Meiſter nicht die volle freie Muſse für die vorbereitenden Arbeiten gefunden, wie ſollte er die Ausführung in die eigene Hand genommen haben?

Die beiden unzertrennlichen Gefährten Venus und Amor wurden von dem in den alten Erotikern wohl bewanderten Kardinal als die Helden der Darſtellung auserſehen. Doch erſcheint auch Venus der Tyrannei ihres Sohnes unterthan. An der Decke, an den Feldern und Sockeln der Wände breitet ſich die Malerei aus. Die farbigen, goldgeſchmückten Kaſſetten der Wölbung zeigen gegen die Mitte Amoretten, nach den Rändern zu die noch ungebändigten Naturweſen, wilde Thiere etc. Der genauere Inhalt und der Zuſammenhang dieſer kleinen Bilder bedarf noch einer beſſeren Erforſchung. Die Wände ſind durch leichte architektoniſche Linien und Grottesken in Felder getheilt, in jedem Felde auf rothbraunem Grunde anmuthig zierliche Gruppen, meiſt erotiſchen Charakters gemalt. Das erſte Bild preiſt und ſchildert Venus als Anadyomene. Sie iſt aus dem Meere emporgetaucht, ſteht auf einer Muſchel, ſchiebt mit einer Hand das feuchte Haar aus dem Geſichte zurück und ſtreckt, noch unſicher in der Bewegung, die Rechte nach Schutz aus. Wie Venus und Amor auf Delphinen reitend der kypriſchen Inſel zueilen, ſtellt das zweite Bild dar. Vortrefflich iſt der Gegenſatz des muthwilligen Knaben und der furchtſamen Göttin gezeichnet. Amor — übrigens einem antiken Relief nachgebildet — ſitzt feſt und fröhlich auf dem Delphin, hat eine Floſſe als Zügel ergriffen und hebt einen Stab hoch empor, das Thier zu raſcherem Gange anzutreiben. Venus dagegen hat ſich auf den Rücken des Delphins gelegt, ſtützt ſich auf eine Floſſe deſſelben und blickt ſcheu auf den übermüthigen Gefährten. Das dritte Bild wird uns auch durch

die Originalhandzeichnung in Röthel in der Windſorſammlung nahe gebracht. Unter einem Baume ſitzt Venus; ſie hat das Gewand leicht über den Schoofs geworfen, die eine Hand auf die Wunde in der Bruſt, welche ihr der Liebespfeil verſetzt, und die andere auf Amors Schulter gelegt. Dieſer, mit Pfeil und Bogen bewaffnet, lehnt ſich behaglich an die Mutter an, ihr ſchalkhaft zulächelnd. Gleichfalls verwundet, falls die Deutung richtig iſt, daſs Venus ſich

Die Halle der Farneſina.

einen Dorn aus dem Fuſse zieht und nicht die Sandale anlegt, erſcheint die Göttin auf dem vierten — jetzt aus der Wand ausgefägten — Bilde. Sie hat ſich am Meeresufer nach dem Bade auf einem Steine niedergelaſſen, im Schatten eines Baumes, auf welchem eine Taube niſtet. Das eine Bein iſt angezogen, das andere läſſig zurückgeſetzt, die ganze Stellung (in dem Kupferſtiche des Meiſters mit dem Würfel) überaus leicht bewegt und anmuthig, ſo daſs hier ein Raffaeliſcher Entwurf als Vorlage mit dem gleichen Rechte vermuthet wird, mit welchem Raffael's Mitwirkung bei den übrigen Wandbildern (Venus im Schoofse

des Anchiſes oder Adonis, Jupiter belaufcht in der Satyrmaske Antiope, Vulcan fucht Pallas Athene zu überwältigen) wegen des mittelmäfsigen Werthes der Compoſition bezweifelt werden mufs.

Mit den mythologiſchen Scenen inmitten der Wandfelder iſt der Schmuck des Badezimmers noch nicht erſchöpft. Unter jedem Wandbilde befand ſich ein ſchmaler Sockelſtreifen, welcher auf ſchwarzem Grunde Amoretten als Wagenlenker gemalt zeigte. Wie dieſe Anordnung, ſo geht auch die Farbenwahl unmittelbar auf antike Muſter zurück. Selbſt die einzelnen Schilderungen wurden antiken Denkmälern entlehnt. Wir kennen die Vorliebe der ſpäteren antiken Phantaſie für Erotenſpiele. Unerſchöpflichen Stoff boten dieſelben der Poeſie, eben ſo häufig reizten ſie den Sinn der bildenden Künſtler. Einen gar weiten Weg mufste Eros zurücklegen, ehe er die Wandlung von dem heſiodiſchen Sohne des Chaos bis zu dem zierlich kleinen Geſchöpfe vollzog, das gleich einem Vogel in einen Käfig geſteckt, verkauft werden konnte oder als lieblich munterer Knabe auftritt, welcher Götter und Menſchen neckt, alle Mächte der Natur ſich unterwirft, alle Beſchäftigungen des Lebens ſpielend wiederholt. Zuweilen klingt der ſymboliſche Ton in dieſen Schilderungen leiſe an, gar häufig mag nur die Luſt und Freude an heiteren Scherzen ſie veranlafst haben. Ob Bibbiena und Raffael, als ſie Amor als Wagenlenker darſtellten, damit einen tieferen Sinn verbanden, wiſſen wir nicht. Auf antiken Wandgemälden und Gemmen kommen ſolche Scenen nur vereinzelt vor; im Badezimmer wurde die Scene ſiebenmal wiederholt, ſtets ein anderes Thierpaar vor den Wagen geſpannt. Vielleicht ſollten die Thiere die verſchiedenen Naturelemente andeuten. Amor lenkt mit dem Dreizack Delphine und mit einer Ruthe Schwäne, er ſpornt mit einem Stachel Schildkröten an und regiert Schnecken mit einem Doppelzügel; einmal ziehen Schmetterlinge, ein anderes Mal Schlangen den Wagen. Das ſiebente Sockelbild iſt vollſtändig verwiſcht. Das Beſte an denſelben bleibt immerhin die Fülle anmuthigen Lebens, welche die verſchiedenen Geſtalten Amors durchweht.

* * *

Dem maleriſchen Schmuck des Badezimmers des Kardinals Bibbiena ſchliefst ſich ſowohl nach der Zeit wie nach dem Inhalte die Decoration der gröfseren ehemals offenen Halle der Farneſina an. Im Jahre 1516 wurde an den Bildern im Badezimmer fleifsig gearbeitet, in einem am 1. Januar 1519 an Michelangelo gerichteten Briefe meldet Leonardo Sellejo mit einem hämiſchen Seitenhiebe auf Raffael die Vollendung der Deckenbilder in der Farneſina. Auch der Ton der Schilderung zeigt eine enge Verwandtſchaft. Beiden Werken könnte der Virgil'ſche Spruch: Amor omnia vincit, als Motto vorgeſetzt werden; da und dort wird Amor's Triumph gefeiert. Darin herrſcht gleichfalls zwiſchen den Fresken in Bibbiena's Badezimmer und in der Farneſina Uebereinſtimmung, dafs die Gegenſtände der Darſtellung aus der antiken Kunſt geſchöpft werden, nur lehnen ſich die Schilderungen in der Farneſina unmittelbar an die antike Poeſie an, während die Bilder im Badezimmer, wenigſtens die Sockelbilder daſelbſt, auf

Werke der antiken Malerei und Gemmenkunſt zurückgehen. Die Fresken in der Farneſina danken ihren Urſprung einer vorwiegend literariſchen Inſpiration. Man kann auf die poetiſchen Quellen feſt den Finger legen, welchen Raffael's Compoſitionen in der Farneſina entſtammen: Epigramme der griechiſchen Anthologie und Apulejus Erzählung von Amor und Pſyche lieferten ihm den Stoff für ſeine Bilder. Doch dürfen wir nicht etwa an bloſse Illuſtrationen antiker Texte denken und meinen, der Künſtler habe die verſchiedenen poetiſchen Vorlagen einfach neben einander geſetzt, höchſtens dieſelben mechaniſch vermengt.

Ein neues Farbengedicht iſt entſtanden. Raffael verband die mannigfachen literariſchen Ueberlieferungen innerlich, verwebte, was urſprünglich von einander ganz unabhängig war und ſchuf ſo ein Werk, dem man weder den poetiſchen Reiz, noch die organiſche Einheit abſprechen kann.

Die Poeſie und die bildenden Künſte wetteiferten in den ſpäteren Zeiten des klaſſiſchen Alterthums, die Macht Amor's zu verherrlichen, und fanden einen lebendigen Wiederhall in den Dichtungen der Renaiſſance. Amor bändigt nicht allein die wilden Naturgewalten, ſondern unterwirft ſich auch die Götter. Er ſpannt ſie vor ſeinen Triumphwagen; er hat mit ſeinen Genoſſen die Inſignien Apollo's, Bacchus', Mercur's und Diana's auf zweirädrige Karren geladen, Greife, Löwen, Widder, Hirſche vorgeſpannt und fährt jene als gute Beute heim. Er hat Zeus den Blitz entwendet, Mars das Schwert entriſſen, Herakles beſiegt und deſſen Attribute angenommen. Wer alle Erotenſcherze, die ſich auf Amor's Triumph über die olympiſchen Götter beziehen, aufzählen wollte, wüſste kaum, wo er beginnen, noch weniger wo er aufhören ſollte. Die Schilderung Amor's, im Beſitze der Inſignien der verſchiedenen Götter, bildet den Mittelpunkt aller verwandten Darſtellungen. Wir wiſſen nicht, welche Gemmen, Reliefs, Wandgemälde Raffael zufällig zu Geſichte bekam. Wir muthmaſsen nur, daſs Petrarca's und Polizian's die Macht Amor's preiſende Verſe ihn für den erotiſchen Kreis empfänglich machten. Das eine aber halten wir feſt, daſs Raffael mittelbar oder unmittelbar die Kenntniſs von dem Epigramm in der griechiſchen Anthologie beſaſs, welches Philippos von Theſſalonich gedichtet hatte. Denn in dieſem wird die ganze Reihe der Götterinſignien aufgezählt, welche Amor als Trophäen heimträgt, gerade ſo wie es Raffael in der Farneſina ſchilderte, und auch die Nutzanwendung gemacht, welche Chigi und deſſen Freunde aus den Fresken gern herauslaſen.

Die Verſe des Philippos lauten:

Sieh! Amoretten berauben die Herrſcher des hohen Olympos,
Selber prangen ſie dann in der Unſterblichen Schmuck.
Ares entführen ſie Schild und Helm, die beflügelten Schuhe
Hermes, die Pfeile Apoll, Bacchos den Thyrſos verliert.
Artemis Fackeln, des Herakles Keule, den mächtigen Dreizack
Und des Donnerers Keil neckend ein Eros ergreift.
Wenn die Unſterblichen ſelbſt vor ihm nicht retten die Waffen,
Könnte der ſterbliche Menſch trotzen dem ſchelmiſchen Gott?

Die Hälfte des Programms lieferte Raffael die epigrammatiſche Dichtung der Alten, die andere Hälfte holte er ſich aus dem Märchen des Apulejus: Amor und Pſyche. Um die unwiderſtehliche Gewalt der Liebe zu verſinnlichen, gab

es kein beſſeres Beiſpiel als das Schickſal der Königstochter. Nicht nur wird Pſyche bei Amor's Anblick von leidenſchaftlicher Sehnſucht verzehrt, auch Amor empfängt eine Wunde, entflammt in Liebe und muſs an ſich ſelbſt die eigene unwiderſtehliche Macht erproben. Die Form jedoch, welche das Märchen von Amor und Pſyche unter Apulejus' Händen gewonnen hatte, war für Raffael's künſtleriſchen Zweck wenig brauchbar. Bei Apulejus tritt der Zorn und die Rache der durch Pſyche's Schönheit beleidigten Venus in den Vordergrund und nimmt Pſyche's Leidensgeſchichte einen groſsen Raum ein. Das tragiſche Element, welches die Dichtung in ſtarkem Strome durchzieht, widerſprach der feſtlichen Beſtimmung der Räume in der Farneſina, bedrohte die Einheit der Auffaſſung. Raffael entlehnte dem Buche des Apulejus weſentlich nur jene Scenen, welche das Erwachen der Liebe in Amor und die Erhebung Pſyche's zu himmliſchen Ehren ſchildern, er verzichtete unbedingt auf die Wiedergabe aller Ereigniſſe in Pſyche's Leben, welche den heiteren Eindruck ſtören möchten. Dem Triumphe Amor's, nach dem Epigramme des Philippos von ihm dargeſtellt, ſchloſs er den Triumph Pſyche's an. So tritt uns alſo in den Fresken der Farneſina in Wahrheit eine Doppelerzählung vor die Augen, doch ſo eng verknüpft, ſo einheitlich im Tone, daſs wir die Ableitung aus verſchiedenen Quellen erſt nachträglich bemerken. Die Umdichtung des überlieferten Stoffes hat Raffael vielleicht mit dem Beirath gelehrter und poetiſch angeregter Freunde begonnen, aber gewiſs ſelbſt entſcheidenden Antheil daran genommen, nicht einen fremden Auftrag mechaniſch ausgeführt, ſondern eine perſönlich freie That vollzogen. Denn die Auswahl der Scenen leitete auſser einer feinen Empfindung für das Harmoniſche ein vollendeter, nur dem Künſtler eigenthümlicher Raumſinn. Jedes Bild erſcheint für die Fläche, auf welche es gemalt iſt, ſo genau berechnet, die Gliederung und Ordnung des poetiſchen Stoffes den architektoniſchen Theilen ſo eng angepaſst, wie es nur von einem Manne ausgehen kann, deſſen Phantaſie die Raumverhältniſſe lebendig vorſchweben, und welcher jede Geſtalt ſich unmittelbar in einer beſtimmten äuſseren Form und entſprechenden Umgebung denkt.

Der maleriſche Schmuck der gröſseren Loggia, einer nach dem Garten durch groſse Bogen geöffneten Halle, bedeckt die Stichkappen, die Bogenzwickel über den Wandpfeilern und endlich die Decke der Wölbung. In den vierzehn Stichkappen, die man mit niedrigen, breiten Dreiecken umſchreiben kann, ſchildert Raffael Amor's Triumph. Die hohen aber ſchmalen, gleichſam auf den Scheitel geſtellten Dreiecke der Bogenzwickel geben den Grund ab für die Darſtellungen aus Pſyche's Leben. Die Decke hat Raum für zwei gröſsere Gemälde, Götterverſammlungen, wie ſie Apulejus im letzten Kapitel des Märchens beſchreibt. Die Flächen der Stichkappen werden vollkommen durch die quer die Lüfte durchſauſenden Eroten ausgefüllt; in die Bogenzwickel lieſsen ſich nur Einzelgeſtalten oder eng verbundene Gruppen einzeichnen, eine Beſchränkung, welche gewiſs auf die Wahl der Scenen groſsen Einfluſs übte. Der Reigen der Bilder beginnt auf der linken Schmalſeite der Loggia. Amor zeigt uns zuerſt ſeine eigene, die ſtärkſte Waffe. Er trägt auf dem Rücken den Köcher voll Pfeile, deren Spitze er mit dem Finger pruft. In den folgenden Stichkappen erblicken wir ihn ſtets mit den Attributen eines anderen Gottes verſehen; er trägt die Blitz-

bündel Jupiter's, den Dreizack Neptun's und den Zweizack Pluto's. Auch Mars und Apoll, Bacchus und Pan, Minerva, Vulcan und Hercules mufsten ihre Waffen Amor überliefern, welcher zuletzt, einen Löwen und ein Seepferd am Zügel führend, auch als Beherrfcher der Elemente auftritt. Die durchaus gleiche Rolle Amor's in allen vierzehn Feldern hemmte Raffael's fchöpferifche Kraft nicht im geringften. Er gab dem Grundmotiv ftets eine andere Wendung, gewann dem triumphirenden Liebesgotte, obfchon er überall daffelbe thut, doch immer neue, immer anmuthige Seiten ab. Die Ecken und Winkel der für jeden anderen Künftler unbequemen Flächen belebte er, indem er Amor noch einen Genoffen fchenkte oder ihn von fymbolifchen Thieren, dem Adler, dem dreiköpfigen Cer-

Zwickelbild aus der Farnefina.

berus, dem Greif, dem Panther, der Eule begleiten liefs, in fo natürlicher, ungezwungener Weife, dafs man in dem fcheinbar wenig gefügigen Raume nicht eine Schranke, fondern einen Reiz für Raffael's Phantafie erblickt.

Unter allen Eroten befitzt der Amor mit dem Flügelhute und Heroldftabe Mercur's die individuellfte Haltung. Er trägt nicht allein die Attribute des Gottes, fondern ahmt auch fein Wefen nach. Wahrfcheinlich nicht ohne Abficht. Raffael hat diefem Eroten benachbart den wirklichen Götterboten, wie er die Himmelsräume durchfchreitet, gemalt. Da fcheint es nun, als ob Amor denfelben im Scherze nachäffen wollte. Auch er fchreitet aus, eine Botfchrift auszurichten, aber nicht leicht befchwingt, fondern mit komifcher Schwerfälligkeit, die fofort als künftlich und erborgt fich erweift, fobald man fein fchalkhaftes Geficht erblickt.

Zwifchen den Stichkappen fteigen die Bogenzwickel empor, die einen wie die anderen von üppigen, farbenreichen Fruchtfchnüren eingerahmt. In den

Bogenzwickeln wird der Triumph der Pſyche erzählt. Apulejus darf nur ſoweit die Führung übernehmen, als in den einzelnen ihm entlehnten Scenen ſeine Worte mit überraſchender Genauigkeit und Treue in Linien und Farben übertragen wurden. Die Auswahl der Bilder traf, wie bereits erwähnt, Raffael ſelbſtſtändig; er änderte nicht allein den Ton des Märchens, ſondern fügte auch um dieſen zu kräftigerem Anſchlage zu bringen, zwei neue Scenen hinzu. Venus, auf Wolken thronend, zeigt Amor ihre irdiſche Nebenbuhlerin und fordert ihn zur Rache auf. Eng an die Mutter geſchmiegt, ihrem Fingerzeige folgend, ſchickt Amor ſich an, den Pfeil zu werfen. Kein Zweifel, daſs der Pfeil treffen und der armen Pſyche eine »ſüſse Wunde« ſchlagen werde. Aber die Waffe kehrt ſich gegen Amor ſelbſt. Auch er wird wie das (zweite von Raffael erfundene) Bild offenbart, vom Strahle der Liebe berührt und weiſt beſeligt den Grazien die Geliebte. Keine Gruppe hat Raffael in dem ganzen Bilderkreiſe der Farneſina ſchöner in den Raum hineincomponirt, als die drei Grazien. Zwei derſelben, im Hintergrunde auf Wolken ſitzend, wenden ihr Antlitz Amor zu, welcher ihnen zugekehrt mit dem Finger auf (die unſichtbare) Pſyche deutet; die dritte, vom Rücken ſichtbar, ſtützt ſich mit der Linken auf den Wolkenrand und ſpäht in die Ferne nach der Geliebten Amor's aus. Wie Venus, über dieſe unerwartete Wendung erzürnt, Juno und Ceres ihr Leid klagt und bei Jupiter Hilfe zu holen beſchlieſst, ſchildern die folgenden Bilder. Venus hat ein Taubenpaar vor ihren reich geſchmückten Wagen geſpannt, Sperlinge umſchwärmen ſie, im raſchen Fluge bläht ſich ihr Schleier ſegelartig auf — ſo eilt ſie zum Olymp. Mit liebenswürdiger Ruhe hört Jupiter, der ſich auf den Rücken des Adlers behaglich niedergelaſſen, die Bitte der ſchönen Schmeichlerin an, erhört ſie und entſendet Mercur, ſeinen Befehl, daſs die flüchtige Pſyche aufgeſucht werden ſolle, allen Völkern zu verkünden. Wie die Grazien die ſchönſte Gruppe, ſo iſt Mercur die anmuthigſte Einzelgeſtalt der Farneſinafresken. Frei und fröhlich ſchwebt er einher, aus der Tiefe des Himmels, dem Beſchauer gerade entgegen, mit dem wehenden Mantel, den weit ausgebreiteten Armen den ganzen Raum ausfüllend, das Bild jugendlicher Schönheit und faſt überſchäumender Lebenskraft.

Es bedarf aber keines Aufrufes mehr, Pſyche zu ſuchen und zu finden. Sie hat alle ihr auferlegte Prüfungen glücklich überwunden, ſteigt, die im Orcus geholte Urne mit der Schönheitsfalbe hoch emporhaltend, von Amoretten geſtützt empor und überreicht der überraſchten Venus das Geſchenk Proſerpina's. Nun hält auch Amor nicht länger zurück und eilt zu Jupiter, ſich von dieſem Pſyche als Gattin zu erflehen. Jupiter faſst Amor kräftig am Kopfe, preſst ihm die Wangen zuſammen und drückt ihm auf den ſchwellenden Mund einen derben Kuſs Die Bitte iſt erhört, Mercur führt Pſyche im Triumphe zum Olymp. Auch in dieſer letzten Gruppe offenbart Raffael wieder den Meiſter in der Beherrſchung des Raumes, ohne darüber die feine natürliche Empfindung zu vergeſſen. Wie vortrefflich iſt das Emporſchweben wiedergegeben! Mercur und Pſyche entſteigen gleichſam dem engen irdiſchen Raume; derſelbe wird immer breiter und offener und gewährt ſo den Eindruck, als müſste man in ihm leichter und freier in die Höhe ſchweben. Mercur hat die Gefährtin leiſe umfaſst, blickt ſie ermunternd an und weiſt mit der Rechten nach oben, Pſyche aber hält beide Hände über

dem Buſen verſchränkt und bewahrt ſo inmitten triumphirenden Glückes einen Zug zarter weiblicher Zurückhaltung.

Den Schluſs der Erzählung von Amor und Pſyche enthalten die Deckenbilder. Raffael theilte die Decke durch dicke Frucht- und Blumenſchnüre, die von den Pfeilern aufſteigen, und dachte ſich die zwei ſo gewonnenen Felder als ausgeſpannte Teppiche. Auf dem einen Teppich ſchildert er Jupiter's Richterſpruch und Pſyche's Aufnahme in den Olymp, auf dem anderen beſchreibt er die Hochzeit Amor's mit Pſyche. Das erſte Bild zeigt zwei bei Apulejus getrennte Scenen vereinigt und bietet einen neuen Beweis für die ſelbſtändige, das Künſtlerrecht wahrende Auffaſſung Raffael's. Aus dem Kreiſe der verſammelten Götter ſind Venus und Amor vor den Richterſtuhl Jupiters getreten. Dieſer ſtützt nachdenklich das Kinn mit der Hand und horcht aufmerkſam auf Amor, welcher ſich gegen die Anklage ſeiner Mutter lebhaft vertheidigt. Die drei Göttinnen an Jupiter's linker Seite, die mit ihm den Thron theilende Juno, dann Diana und Minerva hinter dem Richter blicken freundlich auf den angeklagten Schalk und erſcheinen ihm günſtig geſtimmt, während Neptun und Pluto, auf der anderen Seite ſitzend, die Augen auf Venus richten und ernſte Mienen zeigen. Venus ſchreitet im Eifer etwas vor, faſst mit der einen Hand ihr Gewand und deutet mit der anderen auf den Miſſethäter. Mit Spannung verfolgt die andere Göttergruppe hinter Venus den Vorgang. Ihr zunächſt ſteht Mars, behelmt und gewappnet, dem ſich Apollo, Bacchus und der auf ſeine Keule ſich ſtützende Hercules anreihen. Zwei Waſſergötter, gemächlich in der Nähe einer Sphinx gelagert, und mehr im Hintergrunde Vulcan und Janus ſchlieſsen den Kreis. Der Richterſpruch iſt zu Gunſten Amors ausgefallen. Denn Mercur überreicht in der linken Ecke des Bildes der von einem Eroten herzhaft umſchlungenen Pſyche den Trank der Unſterblichkeit.

War Raffael für die Anordnung des Göttergerichtes weſentlich auf ſeine erfinderiſche Kraft angewieſen, da Apulejus die Verſammlung nur flüchtig erwähnt, ſo lieferte ihm dieſer dagegen für die Hochzeit Amors ein ſo reiches Programm, daſs ihm Raffael Zug für Zug folgen durfte. Den Ehrenplatz am reich geſchmückten Hochzeitstiſche nimmt das jugendliche Ehepaar ein. Eng aneinander geſchmiegt, als ächte Liebende unbekümmert um ihre Umgebung, mag ſie auch aus Göttern beſtehen, flüſtern ſie ſich zärtliche Worte zu. Ihnen zunächſt hat ſich Jupiter mit Juno gelagert, und in weiterer Ordnung Neptun und Amphitrite, Pluto und Proserpina, Hercules und Hebe. Bacchus, von zwei Eroten unterſtützt, gieſst den Nectar in groſse Miſchkrüge, Ganymed überreicht knieend Jupiter in einer Schale den Göttertrank, eine der drei Grazien, welche die glücklich vereinten Liebenden umſchweben, gieſst Balſam auf Pſyche's Haupt, die Horen ſtreuen Blumen auf die Götter herab. An die Tafelrunde ſchlieſst ſich links die Gruppe der Sänger und Tänzer. Zur Leyer Apollo's, zur Flöte Pan's und zum Geſange der Muſen bewegt ſich Venus, indem ſie zugleich mit der Rechten das Gewand faſst und in der Linken das Schleierband anmuthig emporhält, im zierlichen Tanzſchritte.

Darüber kann kein Zweifel herrſchen, daſs die Compoſition des ganzen Bilderſchmuckes von Raffael's Hand ſelbſt herrührt. An den Deckenbildern wie an den Gruppen und Einzelfiguren in den Stichkappen und Bogenzwickeln

begegnen wir überall den unnachahmlichen feinen Wendungen, wie ſie eben nur Raffael aus ſeiner unerſchöpflichen Phantaſie hervor zu zaubern verſtand. Immer neue Wandlungen erfahren, der Stimmung entſprechend, die einzelnen Typen. Jupiter als Richter in der Götterverſammlung, Jupiter, welcher Venus und dann wieder Amor, man möchte ſagen, Privataudienzen ertheilt, zeigt ſtets einen anderen Ausdruck, Pſyche vor Venus, und Pſyche am Arme Mercurs emporſchwebend wird von ganz verſchiedenen, aber ſtets richtigen Empfindungen beſeelt. Auch die Umriſslinien der groſsen Compoſitionen an der Decke, in leichtem Schwunge wellenförmig ſich hinziehend — die Köpfe der einzelnen Figuren, gleichviel ob dieſe ſtehen oder ſitzen, ſind beinahe in der gleichen Höhe gehalten — ſo wie die reizenden Bindeglieder der einzelnen Gruppen daſelbſt konnte in dieſer einfachen, gleichſam ſelbſtverſtändlichen Schönheit nur Raffael zeichnen. Leider beſitzen wir nur wenige der eigenhändigen Entwürfe des Meiſters. Röthelzeichnungen, theilweiſe Studien nach dem Nackten, ſind zwar in vielen Sammlungen vorhanden. Acht Blätter beziehen ſich allein auf das Hochzeitsmahl. Doch können die meiſten nur als Schülerarbeit gelten, nicht ſelten erſt nach den ausgeführten Fresken zur Uebung gezeichnet. Vaſari ſchreibt Raffael nicht allein alle Cartons zu, ſondern behauptet auch, daſs dieſer viele Figuren mit eigener Hand in Fresco gemalt habe. Er verbeſſert ſich aber ſelbſt in den Biographien Penni's und Giulio Romano's. »Penni, ſagt er hier, malte nach den Cartons und der Anweiſung Raffael's die Decke in der Farneſina, Giulio Romano hat den gröſsten Theil der Geſchichten, die ſich in der Loggia Chigi's befinden, gearbeitet. Der reiche Blumenſchmuck iſt ein Werk des Giovanni da Udine.« Der gegenwärtige Zuſtand der Fresken macht die Entſcheidung unmöglich. Bekanntlich wurde der ganze blaue Himmelsgrund, von welchem ſich ſämmtliche Figuren abheben, im Jahre 1701 unter der Leitung Carlo Maratta's erneuert. Dadurch wurde nicht allein die Farbenſtimmung verändert, ſondern auch allen Umriſſen eine unangenehme Härte verliehen. Auch die Figuren wurden faſt alle übermalt. Die wenigen in ihrer urſprünglichen Geſtalt erhaltenen Reſte geſtatten keine Unterſcheidung des Antheiles Raffael's von jenem ſeiner Schüler. Es gilt zwar z. B. der Rücken einer Grazie auf dem Bilde, wo Amor den Grazien ſeine Geliebte zeigt, als die eigenhändige Arbeit Raffael's; in Wahrheit kann man aber nur behaupten, daſs dieſe Geſtalt von keiner ſpäteren Hand berührt wurde. Sie giebt den Maſsſtab für das Urtheil, wie viel feiner urſprünglich die einzelnen Figuren modellirt und zarter die Farben abgetönt waren, und läſst uns die ehemalige Schönheit des Werkes ahnen, die niemals mehr genoſſen werden kann; ſie geſtattet aber keinen zwingenden Schluſs auf die Perſon des Urhebers.

* * *

Eine beſtimmte Aufeinanderfolge in der Schilderung der Werke Raffael's, die getrennte Aufzählung der letzteren war unvermeidlich. Gar leicht wird dadurch der Eindruck hervorgerufen, als ob dieſelben auch in gemächlicher Weiſe nach einander geſchaffen worden wären. In keinen gröberen Irrthum könnten wir verfallen. Die Wahrheit aus Raffael's ſpäterem Leben erfahren wir

Die Hochzeit der Psyche. Deckenmalerei in der Villa Farnesina.

erſt, wenn wir uns ſeine in jedem Augenblicke allſeitig ausſtrahlende Thätigkeit, die ſtaunenswerthe Summe der gleichzeitig unternommenen Werke vor Augen halten. Daſs auch die reichſte menſchliche Kraft Schranken unterworfen ſei, ſcheinen Raffael's Zeitgenoſſen vergeſſen zu haben. Keinem Künſtler vor ihm oder nach ihm wurde ſo viel zugemuthet, keiner hat aber auch ſo willig alle erdenklichen Aufgaben, die ihm geſtellt wurden, übernommen. Von allen Gaben der Natur beſafs Raffael nur eine nicht: die Fähigkeit, Bitten zu verweigern. Und gerade die Gewährung dieſer Gabe wäre für ihn ſegensreich geweſen. Sie hätte ihn nicht zu einer Ueberſpannung ſeiner Kräfte verleitet, unter welcher ſein Körper vorzeitig zuſammenbrach.

Die Farben zu dem Bilde der allumfaſſenden Thätigkeit Raffael's in ſeinen letzten Lebensjahren liefern uns die Urkunden, namentlich die Briefe der Agenten italieniſcher Fürſten am römiſchen Hofe in überraſchendem Reichthum. Sie reifsen uns aus der Nothlage, zum Beweiſe, wie ausgedehnt Raffael's Wirken war, Schöpfungen zweifelhaften Urſprungs heranziehen zu müſſen, wie die kleinen Fresken aus der ſogenannten Villa Raffael's im Garten Borgheſe, welche nach der Zerſtörung des kleinen Bauwerkes in die Galerie Borgheſe übertragen wurden, oder die decorativen Deckenbilder in der Villa Lante oder die Entwürfe zu einer neuen Folge von Teppichen mit Scenen aus dem Leben Chriſti.

Es war kein leeres Wort, welches Beltrame Costabili, der Geſandte des Herzogs Alfons von Ferrara, ſeinem Herrn (13. Auguſt 1518) ſchrieb: »Alles, was ſich auf Kunſt bezieht, überträgt der Papſt Raffael.« Am meiſten nimmt ihn in dieſer Zeit der Petersbau in Anſpruch. Er begnügt ſich nicht mit der allgemeinen Oberleitung. Auf dem Bauplatze ſelbſt iſt er heimiſch, wo er am liebſten den Werkmeiſter bei Seite ſchieben und die Hand mit anlegen möchte. So voll iſt er des Eifers. Von da wandert er wiederholt nach den Stätten des alten Rom, und miſst und zeichnet die Ruinen. Heute wird er nach der Engelsburg gerufen, um die Aufſtellung der Bühne, welche der Neffe des Papſtes, der Cardinal Cybo hier errichten liefs, zu leiten und die Decorationen zu entwerfen. Morgen empfängt er Aufträge des Papſtes zu Portraits, Bildern und Zeichnungen. Die Portraite kennen wir. In das Jahr 1518 fallen die Bildniſſe Leo's X. mit zwei Cardinälen und des Lorenzo de' Medici. Bei den Zeichnungen denken wir unter anderen an die Pläne für die Vigna des Papſtes und an die Entwürfe für die Bilder in der Kapelle der Magliana. Dieſes kleine Jagdſchloſs, am Tiber auf der Straſse nach Fiumicino gelegen, iſt zwar älteren Urſprunges; auch der Schmuck der Kapelle muſste bereits zu Lebzeiten Julius' II. weſentlich vollendet geweſen ſein. Zeigen doch die Majolicaplatten des Fuſsbodens das Wappen Julius' II. und ſeines Günſtlings, des 1511 ermordeten Cardinals von Pavia. Nur zwei Fresken wurden erſt ſpäter ausgeführt: das Bild Gottvaters in der Altarniſche und die Darſtellung der Marter der heiligen Cäcilia an der einen Langwand. Für beide lieferte Raffael in ſeinen letzten Jahren die Zeichnungen. Auf der Freske über dem Altar, welche nachmals aus der Mauer ausgefägt und 1873 nach Paris gebracht wurde, erſcheint Gottvater in der Mandorla, einem mandelförmig zugeſpitzten Lichtſchein, von zwei blumenſtreuenden Engeln begleitet. Die Figur des ſegnenden Jehova iſt bis zu den Knien ſichtbar, ebenſo die beiden

Engelsgeſtalten. Beſonders die letzteren, anmuthig und leicht bewegt, ſchwungvoll und doch natürlich in der Haltung gehören zu den glücklichſten Schöpfungen Raffael's. Die Compoſition des anderen halbzerſtörten Bildes lernen wir aus einem Kupferſtiche Marcanton's (B. 117) kennen. Ohne irgendwie hervorzuragen, trägt ſie deutliche Spuren des Raffaeliſchen Urſprungs.

Zu einer Vertiefung in die Arbeit gebrach es wohl dem Meiſter an Muſse. Denn welche Anforderungen werden an ihn geſtellt? Einmal ſoll er für einen Münzſtempel den Kopf Lorenzo's de' Medici im Profil zeichnen und nach Florenz ſenden, das andere Mal wieder muſs er für den Herzog von Ferrara antike Medaillen und Sculpturen ausſuchen. Ein »Bett des Polykrates«, von welchem Ghiberti bekanntlich ein zweites Exemplar beſaſs, wahrſcheinlich ein Grabrelief, erſchien ihm namentlich begehrenswerth. Sogar zu Plänen für verbeſſerte Heizanlagen, ſo daſs die Luft leichter kreiſen und der Rauch freier abziehen kann, iſt er erbötig. Die gröſste Plage blieben aber die immerwährenden neuen Bilderbeſtellungen, welche abzulehnen Raffael nicht den Muth, und auszuführen doch nicht die Zeit finden konnte. In ſeiner Werkſtätte lehnte bereits gar manche Tafel an der Wand, die ſeit einem Jahrzehnt und länger der Vollendung harrte, ſo die Madonna del baldacchino und die Krönung der Jungfrau, für das Kloſter Monteluce bei Perugia beſtimmt. Im Jahre 1505 hatten die Nonnen das Bild bei Raffael beſtellt, einen neuen Vertrag 1516 mit ihm abgeſchloſſen, nach welchem er ſich zur Ablieferung der Tafel binnen Jahresfriſt verpflichtete, und doch wurde dieſelbe erſt mehrere Jahre nach ſeinem Tode von Penni und Giulio Romano vollendet.

Die alten Aufträge wurden durch neuere zurückgedrängt, aber auch die neuen traf kein beſſeres Schickſal. Die Markgräfin Iſabella von Mantua glaubte ſich nahe am Ziele ihrer Wünſche, als ſie 1515 von Raffael die feſte Zuſage eines Werkes ſeiner Hand empfing. Er verſprach alle angefangenen Arbeiten liegen zu laſſen und erbat ſich die Maſse ſo wie eine genaue Angabe, von welcher Seite das Licht in ihr Cabinet einfalle. Aber auch in dieſem Falle kam Raffael über die guten Vorſätze nicht hinaus. Nach einigen Jahren (1519) erreichte Caſtiglione, welcher der Markgräfin gern gefällig war, ſo viel, daſs wenn er Raffael beſuchte, dieſer die Tafel hervorholte und ein paar Stunden an ihr zu malen begann. »Ich bin überzeugt, ſprach Caſtiglione zu einem Freunde, ſobald ich mich entfernt habe, rührt er den Pinſel nicht mehr an.« Wir erfahren nichts über die Stimmung der Markgräfin nach all dem langen, vergeblichen Warten. Der Herzog Alfons I. von Ferrara dagegen, welchen Raffael in ähnlicher Weiſe von Jahr zu Jahr hinzog, nahm dieſe ſtetigen Zögerungen gar zornig auf und drohte ſchlieſslich mit ſeiner fürſtlichen Ungnade und der Klage bei dem Papſte.

Der Herzog hatte (1517) bei Raffael ein mythologiſches Bild »den Triumph des Bacchus in Indien »beſtellt und dieſer auch bereits eine Zeichnung (vielleicht die Quelle mehrerer Kupferſtiche der Marcanton'ſchen Schule) vorgelegt. Als aber Raffael vernahm, daſs der friuler Maler Martino da Udine, bekannter unter dem Namen Pellegrino da S. Daniele, denſelben Gegenſtand für den Herzog male, erbat und empfing er die Erlaubniſs zu einer anderen Schilderei. Wir wiſſen nichts über den Inhalt des neuen Entwurfes, wir hören nur, daſs er über die

Anfänge nicht hinauskam. Von dem ungeduldigen Herzog unaufhörlich angeſtachelt, drängen ihn die ferrareſiſchen Geſandten, zuerſt Coſtabili, dann Pauluzzi, ſein Verſprechen zu erfüllen. Raffael iſt unerſchöpflich mit Vertröſtungen. Sobald nur das eine oder das andere Werk, an welchem er auf Befehl des Papſtes arbeitet, vollendet ſei, wolle er ſofort das Gemälde für den Herzog in Angriff nehmen. Oſtern 1518 hatte er zuerſt als Friſt angeſetzt, dann die Hoffnung ausgeſprochen, das Bild zu Weihnachten fertig zu ſtellen. Aber Oſtern wie Weihnachten verſtrichen, ohne eine ſichtliche Förderung des Werkes. Einen neuen Grund des Aufſchubs findet Raffael im Februar 1519. Er dankt dem Himmel, daſs er das Bild nicht früher angefangen habe. Denn in den letzten drei Monaten hat er Dinge geſehen — wahrſcheinlich neu aufgefundene Antiken — von welchen er bis dahin keine Ahnung gehabt und die er nun für die Tafel verwerthen will. Um den Herzog bei guter Laune zu erhalten, verehrt er ihm drei Cartons, die Zeichnung zu einer der Fresken im Leozimmer aus der Geſchichte Leo's III, den Entwurf zum h. Michael und den von Giulio Romano ausgeführten Carton des Porträts Johanna's von Arragonien. Es muſs zu Ehren der beiden Geſandten bemerkt werden, daſs ſie ihre Mahnungen ſtets in die liebenswürdigſten Formen kleideten und ihrer Verehrung für den groſsen Künſtler oft zum Verdruſs des Herzogs, der rückſichtslos vorgehen wollte, unumwundenen Ausdruck gaben. Sie zweifelten nicht an Raffael's gutem Willen und ſahen mit eigenen Augen ſeine Ueberhürdung. »Es iſt nicht zu glauben, meldet einmal Coſtabili, was ihm alles der Papſt aufträgt.« Freilich, als die Ausflüchte kein Ende nahmen und der Herzog immer ungeſtümer wurde, muſsten auch Costabili und Pauluzzi zudringlicher werden. Raffael wurde förmlich von ihnen belagert. Sie paſsten ihm auf, wenn er ſich nach ſeinem Hauſe begab und als er ſich hier verleugnen lieſs, ſchrieben ſie ihm Mahnbriefe oder überraſchten ihn auf dem Bauplatze von S. Peter, wo er ihnen nicht entfliehen konnte. So ſchleppte ſich die Sache hin bis zum Tode des Künſtlers. Der Herzog fand es nicht unter ſeiner Würde, ſich für die getäuſchten Hoffnungen ſoweit ſchadlos zu halten, daſs er von Raffael's Erben das Darangeld, fünfzig Ducaten, in rauher Weiſe zurückforderte.

* * *

Den perſönlichen Freunden, die in Rom geſhaft waren und vor allem dem Papſte gegenüber hatte Raffael natürlich einen viel ſchwereren Stand. Wollte er ſich nicht den täglichen Umgang vergiften, ſo muſste er das ſtetige Entſchuldigen und Vertröſten aufgeben. Hier half nur ein ſtärkeres Heranziehen ſeiner Schüler, die für ihn eintraten und weſentliche Theile der Arbeit übernahmen, ohne daſs dieſe Mitwirkung den Beſtellern immer oder ſogleich kundgegeben wurde. Die Tafeln kamen aus Raffael's Werkſtätte und trugen ſeinen Namen; die Flagge, möchte man ſagen, deckte die Ladung.

Am päpſtlichen Hofe gab es nur wenige Männer von Anſehen und Einfluſs, die nicht Raffaeliſche Werke begehrt und, wie die Liſte der letzteren zeigt, wenige, die nicht auch ſolche von dem liebenswürdigen, ſtets gefälligen Künſtler empfangen

hätten. Dem Geheimkämmerer und Secretär des Papſtes Sigismondo Conti, für welchen Raffael die Madonna di Foligno gemalt hatte, reihen ſich Giovan-Battiſta Branconio d' Aquila, der Cardinal Pompeo Colonna und Lodovico di Canoſſa an. Branconio, der zum näheren Haushalte des Papſtes gehörte und ein beſonderer Gönner Raffael's war, empfing von dieſem nicht nur den Plan zu einem Palaſte, ſondern auch das Bild der Heimſuchung mit lebensgroſsen Figuren, welches im ſiebzehnten Jahrhundert nach Madrid kam. Im Beſitze Colonna's befand ſich der jugendliche Johannes der Täufer, deſſen anmuthige Geſtalt, mehr an Dionysos als an einen Heiligen erinnernd, zu ſo vielen Wiederholungen reizte; Lodovico di Canoſſa, eine der einflufsreichſten politiſchen Perſönlichkeiten am Hofe Leo's X., beſtellte bei Raffael, wie Vaſari erzählt, eine Geburt Chriſti, an welcher beſonders die ſchöne Morgenröthe gerühmt wurde.

Auch Cardinal Bibbiena nahm noch einmal Raffael's Kunſt in Anſpruch. Er befand ſich 1518 als Legat am franzöſiſchen Hofe. Um die Gunſt des gerade damals von den Medici viel umworbenen Königs Franz I. zu gewinnen, beſchlofs er demſelben ein Bild zu ſchenken, welches ſowohl den Liebhaber der Kunſt, wie den Verehrer ſchöner Frauen — und beides war Franz I. im hohen Mafse, — erfreuen ſollte. Er erbat ſich von Raffael das Porträt der Gemahlin des Connetable von Neapel, Ascanio Colonna, der »göttlichen« Johanna von Arragonien. Raffael ging nicht ſelbſt nach Neapel, ſondern liefs durch einen Schüler die Fürſtin zeichnen. Nach dem Carton wurde ſodann das Porträt in Rom gemalt. Von wem? Von dem Schüler, welcher Johanna nach der Natur gezeichnet hatte, oder von Raffael, der in dieſem Falle das Bild ohne ein Modell aus dem Kopfe vollenden mufste? Das Porträt, im Louvre bewahrt, zeigt Johanna von Arragonien mit den Reizen jugendlicher Anmuth und fürſtlicher Pracht geſchmückt. Sie iſt ſitzend dargeſtellt, das Geſicht leiſe nach links gewendet; die eine Hand läfst ſie läſſig auf ihrem Schoofse ruhen, die andere hebt ſie empor, um den Pelzmantel zu faſſen. Ein rothbraunes Sammtkleid, mit gelbem Atlas gefüttert, umſchliefst ihre Glieder, auf ihren Kopf hat ſie einen rothen, mit Perlen verzierten Hut geſtülpt, ſodafs das reiche blonde Haar unverhüllt bleibt. Die gezwungene Haltung des Kopfes mag der etwas lange Hals, der übrigens auch bei der Madonna in der Madrider Heimſuchung wiederkehrt, verſchuldet haben; die harten Umriſſe des Geſichtes, die in der That trockene und nicht gerade lebensfriſche Färbung deſſelben erklären ſich vollkommen aus dem Umſtande, dafs das Bild nicht unmittelbar nach der Natur gemalt wurde, und weiſen nicht nothwendig auf Schülerarbeit hin, zumal die Hände, in der Form an jene der Donna velata erinnernd, meiſterhaft gezeichnet erſcheinen. Und ſo mag immerhin Vaſari Recht haben, welcher dem Giulio Romano einen überwiegenden Antheil an dem Werke zuſchreibt, den Kopf aber von Raffael ſelbſt gemalt wiſſen will.

Bibbiena ſtand nicht allein mit dem Wunſche und dem Glauben, durch Kunſtſpenden den guten Willen Franz' I. zu gewinnen. Papſt Leo X., welcher das Bündnifs mit Frankreich befeſtigen und namentlich die Familienintereſſen durch eine engere Verbindung mit der königlichen Familie ſichern wollte, beſchlofs gleichfalls, Franz I. Werke von Raffael's Hand zu verehren. Er beſtimmte einen heiligen Michael, den Schutzpatron Frankreichs, zum Geſchenke für den

König, eine heilige Familie für die Königin. Im Frühling 1517 begann Raffael die Arbeit, im Mai des folgenden Jahres waren die beiden Bilder vollendet. In prächtiger Einrahmung wurden ſie im Juni 1518 über Florenz und Lyon nach Fontainebleau geſendet. Der Papſt drängte beſonders in den letzten Monaten unaufhörlich zur Eile, da ſein Neffe Lorenzo, der ſich gerade in Frankreich aufhielt und in Amboiſe ſeine Vermählung mit Madeleine de la Tour d'Auvergne feierte, die Geſchenke perſönlich überreichen ſollte.

Der Erzengel Michael ſtürmt in gewaltigem Fluge vom Himmel herab, hat bereits auf den zu Boden geworfenen Satan einen Fuſs geſetzt und holt, mit beiden Händen die Lanze haltend, weit aus, um dem Feinde den Todesſtoſs zu verſetzen. Durch die Zeichnung und das Colorit werden die beiden Geſtalten in einen wirkſamen Gegenſatz gebracht. Schnellkraft und jugendliche Schönheit zeichnen den Engel aus. Mit der ſtrahlenden Rüſtung ſtimmt trefflich der hellleuchtende Ton des Fleiſches; die ſchlanken und doch ſtarken Glieder führen die kühne Bewegung, halb Flug, halb Schritt, leicht und natürlich aus. Dem Satan dagegen gab Raffael einen grobſehnigen Körper, harte Züge, gewaltſam verzerrte Bewegungen und eine düſtere rothbraune Farbe. Zur Steigerung des Effectes iſt der Vorgang in ein wahres Höllenthal verſetzt, das von dunkeln Felſen eng begrenzt und durch einzelne aus den Klüften ausſtrömende Flammen erleuchtet wird. Die Beſchaffenheit des wiederholt reſtaurirten Bildes läſst kein ſicheres Urtheil darüber zu, ob die künſtleriſche Abſicht urſprünglich erreicht wurde, gegenwärtig erſcheinen die Farbengegenſätze zu ſchroff und der feineren Empfindung nicht ganz entſprechend.

Das Gemälde, welches der Papſt der Königin von Frankreich verehrte, iſt unter dem Namen «die groſse heilige Familie» weltberühmt. Die Compoſition ſowohl, als auch die Zeichnung der einzelnen Geſtalten und das Colorit unterſcheiden das Werk auffallend von allen ältern verwandten Schilderungen. Doch ſteht es nicht vereinzelt da, ſondern muſs als das letzte, am reichſten entwickelte Glied einer gröſsern Gruppe von Madonnenbildern gelten. Gar weit liegt hinter Raffael das Madonnenideal ſeiner florentiner Periode zurück, welches das innige Zuſammenſein von Mutter und Kind, die einfache, reine Seligkeit und Freude der erſteren feiert. Seitdem hatte ſich ſeine Phantaſie mit Bildern voll dramatiſchen Lebens und mächtiger Leidenſchaften erfüllt, an groſse, breite Schilderungen gewöhnt. Auch ſein Formenſinn hatte eine tiefgreifende Wandlung erfahren. Ein heroiſches Geſchlecht, kräftig gebaut, kühn in den Bewegungen, von markigem Ausdruck, bildet den Träger der neuen Gedanken. Starke Gegenſätze heben die Bedeutung der Einzelgeſtalten, bringen Mannigfaltigkeit in die Gruppen. Auch das Colorit verträgt nicht nur, ſondern fordert geradezu ſchärfere Accente. Der Grundton wird tiefer genommen, die Modellirung durch ſtärkere Schattenlagen zu erreichen verſucht. Wenn nun jetzt Raffael wieder auf Darſtellungen der Madonna zurückkam, ſo konnte ihm die ältere Auffaſſung in keiner Weiſe genügen, nicht der lyriſche Anklang, nicht die einfache Situation, nicht die «Blondheit» des Colorits. Er liebte auch hier eine breitere Schilderung, eine freiere Bewegung der Einzelgeſtalten, eine reichere Entfaltung der Gruppe. Ein äuſserer Umſtand begünſtigte die Ueberleitung der Madonnenbilder in das dra-

matiſche Gebiet. Die Ausführung derſelben lag nicht oder doch nicht vollſtändig in den Händen des vielbeſchäftigten Meiſters. Sein perſönlicher Antheil beſchränkte ſich überwiegend auf die Compoſition und die Zeichnung, welche ja auch in dieſen ſpätern Jahren den gröfsern Reiz für ihn befafsen. Auf dieſe legt er daher den Hauptnachdruck und verleiht ihnen ein Gewicht, durch welches zuweilen die weitere maleriſche Ausführung wie durch eine ſchwere Rüſtung gedrückt wird. Immerhin ſchafft er einen Kreis von Madonnenbildern oder, richtiger gefagt, von Bildern der heiligen Familie, welcher für Raffael's letzte Jahre ebenſo charakteriſtiſch erſcheint, wie die Madonnen im Grünen für die florentiner Periode.

Das Chriſtkind iſt eben aus dem Schlummer erwacht und aus der Wiege, der echten italieniſchen Korbwiege, herausgeſtiegen. Zur Mutter ſtrebt es empor oder hat bereits ihren Schoofs erklettert. Es fammelt ſich nun die heilige Familie, der kleine Johannes, die alte Eliſabeth um Mutter und Kind — auch Joſephus iſt in der Regel nicht fern — und gibt ihren halb zärtlichen, halb andächtigen Empfindungen bewegten Ausdruck. Dieſes Motiv liegt der «Perle» in Madrid und der grofsen heiligen Familie in Paris zum Grunde und wird auch in Schulbildern, wie in der Madonna unter der Eiche in Madrid, in der kleinen heiligen Familie in Paris, wiederholt, ein Beweis ſeiner Beliebtheit und dafs es geradezu in den letzten Jahren Raffael's eine typiſche Geltung befafs.

Der feinſte und gelehrteſte Kenner der Perſonen und Dinge des alten Italiens, Herr von Reumont, hat nahezu bis zu vollkommener Gewifsheit dargethan, dafs die Perle, — ſo benannt, weil König Philipp IV. von Spanien das Bild als die Perle ſeiner Sammlung rühmte — mit der für Lodovico di Canoſſa gemalten Geburt Chriſti identiſch ſei. Freilich paſst der von Vaſari überlieferte Name nicht auf das Werk. Vaſari hat es aber ſchwerlich mit eigenen Augen geſehen und beſchreibt es ziemlich flüchtig. Doch führt er mehrere Nebenumſtände an, welche ungezwungen auf die Perle Anwendung finden.

Die Stelle bei Vaſari lautet: »Nach Verona ſandte Raffael an die Grafen von Canoſſa ein grofses Bild. Es ſtellte eine ſehr ſchöne Geburt des Heilandes dar, mit einer Morgenröthe, die ſehr gerühmt wird. Das Werk wird von den gedachten Grafen in verdienten Ehren gehalten, und dieſe haben es nie veräufsern wollen, obgleich viele Fürſten ihnen einen ſehr hohen Preis dafür geboten haben.» Schon die Gegenwart der heiligen Anna (oder Eliſabeth) ſpricht gegen die Annahme einer Darſtellung der Geburt Chriſti und macht geneigt, an ein Bild der heiligen Familie zu glauben. Die gerühmte »aurora« dagegen findet in den röthlichen Wolkenſtreifen und der Morgenſtimmung der Landſchaft in der Perle ihre vollſtändige Erklärung. Es paſst ferner die Bezeichnung »un gran quadro« bei Vaſari auf die beinahe lebensgrofsen Geſtalten in der Perle, ebenſo iſt ein Verkauf von Bildern aus dem Beſitze der Familie Canoſſa in Verona an den Herzog von Mantua, aus deſſen Sammlung die Perle ſtammt, nachweisbar. Mit vielen anderen Kunſtwerken kam die Perle 1628 aus Mantua nach London und von da 1649 bei dem Verkaufe der Kunſtſchätze König Karl's I. nach Madrid.

Der Chriſtusknabe ſitzt auf dem rechten Knie der Madonna, ſo dafs er das eine Bein frei herabhängen lafst, mit dem anderen ein Wiegenkiſſen berührt. Er

ſtreckt die Hände nach den Früchten aus, welche ihm der kleine Johannes in ſeinem Schürzchen darbietet. Die Madonna hält mit der Rechten ihr Kind feſt, mit dem linken Arme umfaſst ſie die h. Eliſabeth, welche dicht hinter Chriſtus kniet und mit ruhigem Behagen, das Kinn auf die Hand geſtützt, dem Vorgange zuſieht. Aus den antiken Ruinen, links im Hintergrund, kommt Joſephus hervor, rechts breitet ſich eine weite von kleinen Figuren belebte, reich bebaute Landſchaft aus.

Die Anordnung der Gruppe weckt mit Recht die gröſste Bewunderung. Sie iſt breit angelegt und doch feſt geſchloſſen, bei aller Freiheit und Natürlichkeit der Bewegung in kunſtvoller Weiſe innig verſchlungen. Man muſs die Madonna aus dem Hauſe Canigiani mit der Perle vergleichen, um den gewaltigen Umſchwung, welchen Rom in Raffael's Phantaſie hervorgerufen, zu begreifen. Gegen das Colorit in der Perle werden mannigfache Einwendungen erhoben, bei der maleriſchen Ausführung die Theilnahme Giulio Romano's vermuthet. Der Farbenton erſcheint im Allgemeinen dunkel gehalten, mit tiefen Schatten und ſtarken Laſuren. Man muſs dabei aber die ſchlechte Erhaltung des Bildes in Anſchlag bringen und darf nicht vergeſſen, daſs die reichere Compoſition, das groſse Format, das erregtere Leben der einzelnen Geſtalten auch auf die Farbenſtimmung Einfluſs übten. Weicht dieſe von der früher üblichen, für Raffael nach der gewöhnlichen Auffaſſung geradezu typiſchen ab, ſo liegt darin doch noch kein Grund zum Tadel.

Ebenſo laut regt ſich der letztere gegen die Ausführung der grofsen heiligen Familie des Königs von Frankreich. Die Compoſition zeigt eine groſse Verwandtſchaft mit der «Perle», einen noch reicheren Aufbau der Gruppe und entfaltet eine nahezu pomphafte Pracht. Das Chriſtkind, aus dem Schlafe erwacht, entſteigt der Wiege und ſtrebt zur Mutter empor, welche es mit beiden Händen umfaſst und zärtlich zu ſich zieht. Die knieende Eliſabeth auf der andern Seite hat den kleinen Johannes dicht an das Chriſtkind herangebracht und leitet ihn an, die Hände zur Anbetung zu falten. Ein Engel mit andächtig gekreuzten Händen und ein zweiter Engel, welcher mit weit geſpannten Armen Blumen ſtreut, ſchlieſsen die Gruppe ab. Rechts vor einem Vorhange ſteht Joſephus und betrachtet, den Kopf auf die Linke gelehnt, nachdenklich die Gruppe. Ein Modellact zur Madonna, ein Studium zu ihrem Gewande und zum Chriſtkinde (Oxford und Florenz), alle mit Röthel gezeichnet, legen Zeugniſs ab von der ſorgſamen Vorbereitung des Werkes, dem man nur eine weniger künſtliche Anordnung wünſchen möchte. Das Bild macht nicht den Eindruck, als wäre es im erſten ſchöpferiſchen Drange der Phantaſie entſtanden, läſst vielmehr auf eine ſorgfältige Berechnung der künſtleriſchen Wirkungen ſchlieſsen. Vom Papſte unaufhörlich zur Eile gemahnt, hat dann Raffael die auch von Vaſari verbürgte Hülfe Giulio Romano's bei der Ausführung in Anſpruch genommen und ein abgekürztes Malverfahren angewendet. An die Stelle des gleichmäſsigen matten Schimmers, der gelben Mitteltöne, die in ein feines Perlgrau übergehen, ſetzt er einen intenſiv leuchtenden Geſammtton mit tiefen braunen Schatten und übergeht das Ganze ſchlieſslich mit leichten Laſuren. Kraft und wirkſame Rundung wurde dadurch raſch erreicht, die Farbenharmonie aber auf die Dauer geſchädigt, da

das den Schatten beigemiſchte Schwarz durchſchlägt und die Retouchen zerſtört. Doch nicht wir klagen erſt über das wenig anmuthende Colorit der Tafelbilder in Raffael's letzten Jahren, ſchon die Zeitgenoſſen ſparten nicht bitteren Tadel.

Die h. Familie, genannt die Perle. Muſeum del Prado in Madrid.

«Schade, daſs Ihr nicht in Rom ſeid», ſchrieb (2. Juli 1518) Sebaſtian del Piombo an Michelangelo, »und nicht die zwei Gemälde des Oberſten der Synagoge ſehen könnt, die nach Frankreich gegangen ſind. Ihr habt keine Vorſtellung

davon und gewifs in eurem ganzen Leben nichts erblickt, was Euerer Art fo fehr entgegen wäre. Ich fage nur fo viel, dafs die Figuren ausfehen, als wären fie im Rauch aufgehängt gewefen oder von Eifen, fo glänzen fie ganz hell und ganz fchwarz, und gezeichnet find fie — nun, Leonardo (Sellajo) wird es Euch erzählen». Nicht der Tadel fo fehr, als der Ton in welchem er ausgefprochen wird, erfcheint für die Kenntnifs der römifchen Zuftände in den letzten Lebensjahren Raffael's überaus lehrreich. So fchlug denn endlich die Künftlereiferfucht und der Neid, die gewifs fchon lange unter der Decke glimmten, in hellen Flammen aus. Und das war kein Wunder. Die Alleinherrfchaft Raffael's mufste in den Künftlern, die nicht zu feiner Schule gehörten, eine gereizte Stimmung hervorrufen. Ueber alle Kunftzweige dehnte fich feine Wirkfamkeit aus, in alle Kreife reichte fein ausfchlicfslich geltender Einflufs. Es war felbftverftändlich, dafs wer ein Kunftwerk erwerben wollte, zuerft bei Raffael anklopfte. Während diefer die Maffe der Beftellungen nicht zu bewältigen vermochte, unter der Laft der Arbeit beinahe zufammenbrach, mufsten andere Künftler mit gekreuzten Armen müfsig ftehen. Den ftärkften Grund, die Zurückfetzung bitter zu empfinden, befafs Michelangelo. Gerade in den Jahren des mächtigften Aufftchwunges Raffael's fah er fich dazu verdammt, in den Bergen von Pietrafanta Steine zu brechen. Doch würden wir ihm grofses Unrecht thun, wollten wir ihn dem Kreife der Neider und fchmähfüchtigen Verkleinerer Raffael's anreihen. Er barg ftolz den Mifsmuth in feiner Seele. Nicht ein Wort, das auf ein verächtliches Herabfehen auf den glücklicheren Nebenbuhler fchliefsen liefse, entfchlüpft ihm in feinen Briefen. Dafür waren feine Freunde und Anhänger in Rom defto eifriger befliffen, ihm alles erdenklich Schlechte und Ungünftige von Raffael zu berichten, als hätten fie es darauf abgefehen, das Verhältnifs zwifchen den beiden Helden zu vergiften, den Bruch zu erweitern.

Allen voran gieng darin neben Leonardo Sellajo der Maler Sebaftiano del Piombo. In früheren Jahren hatte er nahe Beziehungen zu Raffael unterhalten, Anregungen gegeben, in gleichem Mafse, wie z. B. feine h. Familie im Mufeum zu Neapel zeigt, folche empfangen. Sein Ehrgeiz fand fich offenbar durch eine untergeordnete Stellung in der Nähe Raffael's nicht befriedigt. Und fo fchlug er fich denn auf die Seite der Gegner und fuchte insbefondere durch die Anlehnung an Michelangelo die eigene perfönliche Bedeutung zu verftärken. Nicht ohne Erfolg. Die Partei der Zurückgefetzten und Neidifchen fand für ihre herben Urtheile allmählich ein offenes Ohr bei manchen Kunftliebhabern, deren Forderungen Raffael nicht befriedigen konnte, und auch bei manchen Kunftfreunden, welche die nothwendigen Vorausfetzungen des Stilwechfels überfahen, und was die Raffael aufgezwungene Haft der Arbeit, was die Mitwirkung der Schüler verfchuldete, nicht wufsten oder wiffen wollten. Aus den Aeufserungen Sebaftiano's und Anderer möchte man fchliefsen, dafs der Antheil Giulio Romano's an den letzten Gemälden Raffael's nicht bekannt war, jedenfalls der Meifter die Verantwortung für diefelben ausfchliefslich trug. Die Ausfichten für die Maler, welche felbftändig in Rom lebten, geftalteten fich dadurch günftiger, und im Jahre 1518 galt Sebaftiano del Piombo, deffen Tüchtigkeit allerdings weit die Begabung der anderen Fachgenoffen überragte, in einflufsreichen Kreifen, z. B. bei dem Car-

dinal Giulio de' Medici, Raffael für ebenbürtig. Welcher von beiden in einem Wettkampfe die Palme erringen werde, erfchien manchem zweifelhaft.

* * *

Die nahezu unbegrenzte Steigerung der Thätigkeit Raffael's brachte nicht nur Kampf in die römifchen Kunftkreife, fondern übte auch tiefen Einflufs auf des Meifters Gemüthsftimmung. In einem Briefe an den Herzog von Ferrara, vom 17. Dezember 1519 datirt, fchildert ihn der fcharffichtige Pauluzzi in folgender Weife: «So bedeutende Naturen wie Raffael find immer melancholifch. Und Raffael ift es gerade jetzt um fo mehr, als ihm feit Bramante's Tode das ganze Bauwefen aufgebürdet ift».

Diefe nervöfe Reizbarkeit und leichte Erregtheit lag nicht in feinem urfprünglichen Wefen. Wie aus feinen früheren Werken ein ungetrübter harmonifcher Sinn und eine heitere Anmuth fpricht, fo athmet auch fein bereits wiederholt angeführter Brief an Ciarla aus dem Jahre 1514 eine befriedigte, glückliche Stimmung. Erft das Uebermafs der Arbeit feit 1515, die Unmöglichkeit ruhiger Sammlung der Seele, die Verpflichtung, in jedem Augenblicke das Verfchiedenartigfte in feiner Phantafie zufammenzufaffen und Bauten, Alterthümern, grofsen Freskenkreifen, Tafelbildern die gleiche Aufmerkfamkeit zu widmen, erzeugten jene hohe Spannung der Geifteskraft, welche alle Empfindungen in ihm ftärker erzittern machte und feine Reizfähigkeit fo mächtig fteigerte. Der Widerfchein diefes Seelenzuftandes fpiegelt fich in den letzten Werken, an welche Raffael noch die Hand anlegte, deutlich ab.

Noch ftand der Abfchlufs der vaticanifchen Fresken aus; aufserdem befchäftigten ihn in feinem letzten Lebensjahre zwei grofse Compofitionen zu Tafelbildern: die Auferftehung Chrifti und die Transfiguration. Nach der Vollendung des Wandfchmuckes im Leozimmer kam die Reihe an den grofsen Saal neben der Stanza d'Eliodoro, welcher unmittelbar an die Loggien anftöfst. Als Gegenftand der Darftellung wurden Ereigniffe aus dem Leben Kaifer Conftantin's, der Triumph des Chriftenthums über das Heidenthum gewählt. Die Arbeit fchritt aber nur langfam vorwärts. Als Raffael ftarb, war noch nichts in dem Conftantinfaale gemalt, noch nicht einmal der Inhalt der Bilder endgültig feftgeftellt. Aus einem Briefe Sebaftian del Piombo's vom 27. October 1520, alfo fieben Monate nach Raffael's Tode an Michelangelo gerichtet, erfahren wir, dafs damals folgende Scenen zur Schilderung auserfehen waren. An der erften Wand follte der Künftler die Erfcheinung des Kreuzes darftellen, welches Zeichen Conftantin den Sieg verheifst, ferner die Tödtung eines Königs durch den letzteren. Für die gröfste Wand wurde ein Schlachtbild gewählt, an der dritten Wand werden dem Kaifer Gefangene vorgeführt, den Schlufs bildet die Erzählung einer im Mittelalter viel verbreiteten Legende aus dem Leben Conftantins. Er litt an der Mifelfucht. Da riethen ihm die heidnifchen Aerzte, feinen Leib im Blute unfchuldiger Kinder zu baden. Schon war alles zum Vollzug des grauſamen Rathes vorbereitet, als der Kaifer, ohnehin durch das Gefchrei der unfchuldigen Kinder zaghaft geworden, durch eine Vifion auf den Papft Sylveſter gewiefen wurde,

der ihn auch heilte und bekehrte. «Da gibt es Mütter, welche ſich zur Wehre ſetzen, und Kinder und Kriegsknechte, die dieſe packen, um ſie zu tödten» fügt Sebaſtiano zu ſeiner Schilderung hinzu.

Die ausgeführten Fresken im Conſtantinſaale weichen von dem Programme, wie es unmittelbar nach Raffael's Tode feſtſtand, weſentlich ab. Wir ſehen hier die Kreuzeserſcheinung, die Conſtantinſchlacht, die Taufe Conſtantins und die Schenkung Roms an den Papſt dargeſtellt. An den beiden letzten Bildern hat alſo Raffael nicht den geringſten Antheil, da nicht einmal die Gegenſtände der Darſtellung, ſo lange er lebte, bekannt waren. Es wäre eitle Mühe, nach Skizzen Raffael's zur Taufe Conſtantins und zur Schenkung zu ſuchen. Wenn dennoch, wie aus demſelben Briefe Sebaſtiano's erhellt, die Schüler Raffael's behaupteten, in ihren Händen befänden ſich zu den «Hiſtorien» Zeichnungen von ihres Meiſters Hand, ſo konnten ſich dieſe nur auf die im Programm angegebenen Schilderungen beziehen. Zur Bluttaufe und zur Uebergabe der Gefangenen wurden bis jetzt keine Handzeichnungen nachgewieſen. Aber auch für die Erſcheinung des Kreuzes und die Conſtantinſchlacht erſcheint die Ausbeute an Originalſkizzen gering.

Den Entwurf zur Erſcheinung des Kreuzes bewahrt die Sammlung des Herzogs von Devonſhire in Chatsworth. In der Freske ſteht Conſtantin auf erhöhter Bühne vor dem kaiſerlichen Zelte und blickt ſtaunend, wie ſein Unterfeldherr hinter ihm, auf das Kreuz, welches Engel in den Lüften hochhalten. Die Soldaten eilen im Sturmſchritte herbei und umringen die Bühne; einige wenden das Antlitz dem Zeichen am Himmel zu, andere richten das Auge auf den Kaiſer, als wollten ſie ihn nach der Bedeutung des Vorganges fragen. Im Vordergrunde links ſtehen zwei Pagen mit dem Helme und Schwerte Conſtantins, rechts aber hat ſich ganz vorn ein häſslicher plumper Zwerg aufgepflanzt, der grinſend ſich einen ſchweren Helm aufzuſetzen verſucht. Dieſe bloſsen Füllfiguren fehlen auf dem Entwurf in Chatsworth und offenbaren ſich als ſpätere Zuthaten. Zeigt auch der Entwurf (eine Federzeichnung mit Biſter gewaſchen) die urſprüngliche Geſtalt der Compoſition, ſo ſträubt ſich doch der Sinn, ihn Raffael ſelbſt zuzuſchreiben und damit eine vollſtändige Ermüdung ſeiner Phantaſie einzugeſtehen. Denn nur auf dieſe Weiſe kann die ſtarke Anlehnung an die Antike erklärt werden. Für die Hauptgruppe dienten Reliefs von der Trajansſaule und von dem Conſtantinbogen, welche Trajans Anſprache an ſeine Soldaten ſchildern, zum Vorbilde. Auch die Reihe der im Laufſchritt anſtürmenden Krieger deutet die geringe Ueberlegung bei der Wahl der Motive an. Ebenſo gut könnten die Männer in einer wirklichen Kampfſcene verwendet werden. Eine ſolche äuſserliche, faſt mechaniſche Zuſammenſtellung der einzelnen Bildtheile liegt ſonſt nicht in Raffael's Gewohnheiten und überdieſs war in den letzten Lebensjahren ſeine Phantaſie nicht ermattet, ſondern überreizt.

Von der Conſtantinſchlacht darf man eher annehmen, daſs ihr ein eigenhändiger Entwurf Raffael's zu Grunde liegt. Nur beſitzen wir ihn nicht in der groſsen Louvrezeichnung, welche die ganze Compoſition, wenn auch mit einzelnen Abweichungen von der Freske, wiedergiebt. Die techniſche Herſtellung des groſsen Blattes weiſt auf eine Schülerhand hin; auch erſcheinen hier die Haupt-

gruppen weniger fein abgewogen, das Werk nicht ſo klar gegliedert, wie in der ausgeführten Freske. Was auf dieſer ſo ergreifend wirkt und ſie zu einem Muſter einer heroiſchen Schlachtſchilderung erhebt, geht gewiſs auf Raffael ſelbſt zurück. Dazu rechnen wir vor allem das energiſche Hervorheben des ſiegreichen Helden aus der Maſſe der Kämpfer, ohne daſs er ſich von dieſen trennte und die Einheit der Handlung gelockert würde. Die Schlacht iſt bereits entſchieden. Unwiderſtehlich drängt das ganze Heer nach rechts dem Tiberufer zu. Mögen auch einzelne Feinde noch tapferen Widerſtand entgegenſetzen, mag namentlich in der linken Ecke leidenſchaftlich gekämpft werden: nichts hält mehr den Triumph Conſtantins auf. Allen voran über Todte und Verwundete hinweg ſprengt er einher. Die Engel in den Lüften weiſen ihm den Weg. In der hoch erhobenen Rechten ſchwingt er den Speer gegen Maxentius, der im Strome die Rettung geſucht hat, hier aber vom Pferde ſtürzt und verzweifelnd mit den Fluthen ringt. Zwiſchen Conſtantin und Maxentius hat Raffael einen leeren Raum gelaſſen — dieſer fehlt auf der Louvreſkizze —, wodurch dieſelben noch deutlicher als die Helden der Handlung ausgezeichnet werden. Unmittelbar bei Conſtantin macht das Schlachtfeld eine Biegung; das Getümmel des Kampfes wendet ſich mehr nach dem Hintergrunde gegen die Milviusbrücke, auf welcher man die Scharen des Maxentius in wilder Flucht, von Conſtantins Kriegern hart verfolgt, erblickt. Dadurch wird Kaiſer Conſtantin, der die Mitte des Bildes einnimmt, zugleich an die Spitze des Heeres geſtellt und als ſein Führer ſcharf hervorgehoben.

Die Grundzüge des groſsartigen Gemäldes, das bei aller Lebendigkeit und unmittelbaren Friſche der Schilderung einen Zug nach dem Groſsen und Mächtigen bewahrt, hat ohne Zweifel Raffael ſelbſt, wenn auch vielleicht nur in flüchtigen Umriſſen feſtgeſtellt. Für einzelne Gruppen begann er auch Studien nach dem Nackten zu zeichnen, ſo für die beiden Soldaten, welche ein Boot erklimmen wollen (Oxford), und für den einen Verwundeten, der rücklings in das Waſſer fällt (Chatsworth). Den Carton haben aber erſt ſeine Schüler (Giulio Romano) angefertigt, die Ausführung der Freske vollends erſt längere Zeit nach ſeinem Tode begonnen. So erklären ſich die zahlreichen Entlehnungen von der Antike, die auch in der Conſtantinſchlacht vorkommen. Sowohl für den Kaiſer wie für Maxentius und mehrere Kampfgruppen boten die Reliefs der Trajansſaule und des Conſtantinbogens willkommene Vorbilder. Auch die Zeichnung der Pferde geht unmittelbar auf antike Muſter zurück.

Eine alte Tradition legt Raffael die Abſicht bei, die Wandbilder im Conſtantinſaale in Oel zu malen. Thatſächlich ſteht feſt, daſs die Schüler (garzoni) Raffael's als Probe eine Figur in Oel an die Wand gemalt hatten. Der Cardinal Bibbiena verſicherte Sebaſtiano, welchem letzteren wir die Nachricht verdanken, ſie wäre ſo ſchön, daſs man die übrigen Stanzenbilder gar nicht mehr anſehen könne. Immerhin iſt es möglich, daſs ſie einen Plan Raffael's ausführten. In dieſem Falle gewönnen wir einen tiefen Einblick in die künſtleriſche Stimmung des Meiſters. Er hört von den ſpöttiſchen Bemerkungen über ſeine letzten Arbeiten — nicht nur die nach Frankreich geſendeten Bilder, auch die Teppiche und die Fresken in der Farneſina werden arg getadelt — und daſs Michelangelo's Anhänger nicht übel Luſt hätten, den Sebaſtiano als Trumpf gegen ihn aus-

zuſpielen. Da ſammelt er denn auch ſorgfaltiger ſeine Kräfte und bemüht ſich neue Mittel zur Erhöhung der Wirkungen ſeiner Bilder zu finden. Die Anwendung des Oeles ſoll die Schranken der üblichen Frescomalerei erweitern, dem Colorit Tiefe und Glanz verleihen. Auch die allgemeine Anordnung des Wandſchmuckes im Conſtantinſaale, die wir mit gutem Grunde noch Raffael ſelbſt zuſchreiben, deutet die Abſicht an, den Eindruck des Werkes durch deſſen Aufbau mit Hilfe ſtarker Contraſte mächtig zu ſteigern. Wäre es bei dem urſprünglichen Programm geblieben, welche Fülle von leidenſchaftlichen Bewegungen, pathetiſchen Empfindungen und ſcharfen Gegenſätzen der Stimmungen hätte Raffael in alle Schilderungen hineingelegt. Der Kupferſtich des bethlemitiſchen Kindermordes läſst uns die Vorgänge im Blutbade Conſtantins ahnen, die zahlreichen Kampfſcenen, welche Raffael mit ſichtlicher Begeiſterung in den letzten Jahren ſkizzirt hatte, geben uns eine Vorſtellung von dem Tone, in welchem er die «Vorführung der Gefangenen» gehalten hätte. Dieſe groſsen hiſtoriſchen Bilder heben ſich als Teppiche von der Wand ab, die Zwiſchenräume werden von den Geſtalten heiliger Päpſte, in Niſchen gemalt, und von allegoriſchen Figuren, Tugenden darſtellend, ausgefüllt. Man denkt bei dieſer Eintheilung der Flächen unwillkürlich an Michelangelo's Decke in der Sixtina, wo gleichfalls die bibliſchen Bilder von einzelnen Geſtalten und Gruppen eingerahmt ſind, und durch dieſe Gegenſatze eine ſo wirkungsvolle rhythmiſche Gliederung des ganzen Werkes erzielt wurde.

* * *

Wohin Raffael's Stimmung drängte, welchen künſtleriſchen Zielen er zuſtrebte, und wie die Scenen beſchaffen ſein muſsten, um ſeine Phantaſie in den letzten Lebensjahren ganz zu erfüllen und ſeine ſchöpferiſche Kraft leicht ſtrömen zu machen, das alles ſagen uns deutlich die beiden Arbeiten, über deren Ausführung und Vollendung ihn der Tod ereilte: zwei groſse Altarbilder, die Auferſtehung Chriſti und ſeine Verklärung darſtellend.

Bereits Woodburn hatte die Vermuthung aufgeſtellt, daſs ſich Raffael in ſeiner letzten Zeit mit Entwürfen zu einem Auferſtehungsbilde beſchäftigt habe. Doch erſt Ruland und Robinſon brachten in die Sache vollſtändige Klarheit. Sie wieſen den inneren Zuſammenhang einer gröſseren Reihe von Studien nach und entdeckten ihre Beziehungen zu einer Darſtellung der Auferſtehung, deren erſter Entwurf ſich im Privatbeſitze in London (W. Mitchell) befindet. Die weitere Entwickelung der Compoſition verſinnlichen zwei Blätter in Lille und Oxford; die Liller Federzeichnung ſtellt die obere, das in derſelben Technik behandelte Oxforder Blatt die untere Hälfte des Bildes dar.

Das Werk, welchem alle dieſe Entwürfe und Studien als Vorbereitung dienten, war eine Altartafel, mehr hoch als breit, oben abgerundet mit lebensgroſsen Figuren. In einer ſtrahlenden Glorie ſchwebt der auferſtandene Chriſtus mit ausgebreiteten Armen, von anbetenden Engeln und Cherubims umgeben, über dem leeren Grabe. Raffael gab dem letzteren die Geſtalt eines antiken Sarkophages. Ein Engel ſitzt auf dem Grabe und weiſt mit dem Finger nach oben, auf dieſe Art die obere Geſtalt mit der unteren Gruppe, den Wächtern und römiſchen

Soldaten, vermittelnd. Von dem plötzlichen Lichtſchein getroffen, fahren dieſe aus dem Schlafe erſchreckt empor, ſuchen Schutz vor den blendenden Strahlen oder raffen ſich zu ſchleuniger Flucht auf. Auf der Stufe des Sarkophages hatte ſich ein Wächter niedergelaſſen, der nun, von banger Furcht erfaſst, unwillkürlich den Leib gewaltſam nach rückwärts biegt, gleichſam vor der drohenden Gefahr zurückweicht. Rechts von ihm verhüllt ein Krieger, mit einer Axt in der Hand, das Antlitz und wendet ſich zur Flucht, ein anderer aber, der auf der Erde gelegen, ſteht im Begriff, ſich zu erheben und greift dabei inſtinctartig nach ſeinen Waffen. Auf der linken Seite ſitzt ein Wächter auf einem Steine; er kehrt ſich von dem Engel ab und deckt mit dem emporgehobenen Arme den Kopf, mehr im Hintergrunde kniet ein Soldat und hält den Schild zum Schutz gegen die himmliſche Erſcheinung empor, während ſein Genoſſe ſich dicht an ihn drängt, ihn umklammert und ſo den höchſten Grad der Hilfloſigkeit und des paniſchen Schreckens verſinnlicht.

Keine Bewegung iſt ſo kühn, keine Verkürzung ſo ſchwer, daſs ſie nicht Raffael mit vollkommener Sicherheit beherrſchte. Das Plötzliche und Augenblickliche der Handlung kann im wirklichen Leben nicht deutlicher wahrgenommen werden, als es ſelbſt in den Modellacten zu den einzelnen Wächtern und Soldaten geſchildert wird. Man erkennt die Freude des Künſtlers an dieſen wuchtigen, muskelkräftigen Körpern, an elementaren Empfindungen. Er berührt hier ganz nahe die Welt Michelangelo's. Ein anderer Zug der Compoſition erſcheint aber für Raffael's Entwickelungsgeſchichte noch wichtiger. Die Gliederung des Bildes ſpiegelt die perſönliche Stimmung und die künſtleriſchen Abſichten Raffael's treffend wieder. Heiſser war ſeine Phantaſie geworden und erregter ſein Sinn. Das machte ihn für das Verſtändniſs hochwogender Leidenſchaften empfänglicher und der Schilderung ſcharf betonter Empfindungen geneigter. Hatte er ſich früher mit Vorliebe die Aufgabe geſtellt, ſchroffe Charaktere ſtets zu mildern, alle Contraſte ſanft zu löſen und mit harmoniſchen und anmuthigen Eindrücken zu ſchlieſsen, ſo zieht er jetzt vor, ſtark betonte Gegenſätze unmittelbar und unverhüllt einander gegenüberzuſtellen und darauf die Wirkung der Compoſition zu gründen. Das erſte Beiſpiel dieſes Vorganges liefert die «Auferſtehung». Der frei und ruhig im Strahlenkranze ſchwebende Chriſtus oben, die unruhig hin und her fahrenden, heftig bewegten Wächter und Soldaten unten führen uns die ſchärfſten Contraſte gleichzeitig vor Augen, welche das Colorit gewiſs noch verſtärkt hätte. Dazu kam es nicht. Raffael brach die Arbeit, nachdem er bereits Detailſtudien nach der Natur begonnen hatte, plötzlich ab. Den Grund kennen wir nicht, wie uns denn auch über die äuſsere Beſtimmung des Werkes alle Nachrichten fehlen. Am meiſten ſpricht Robinſon's Vermuthung an, daſs wir in der «Auferſtehung» die erſte Conception für die vom Cardinal Giulio de' Medici beſtellte groſse Altartafel beſitzen, an deren Stelle dann Raffael die Transfiguration ſchob. — Der Zuſammenhang zwiſchen beiden Werken iſt unleugbar. Die Compoſition offenbart die engſte Verwandtſchaft, überdieſs erſcheint die Geſtalt Chriſti in der Verklärung aus der Liller Skizze zur Auferſtehung unmittelbar herübergenommen.

Bereits im Jahre 1517 hatte der Cardinal Giulio de' Medici beſchloſſen, die

Hauptkirche feines Bifchofsfitzes Narbonne mit zwei Altarbildern zu befchenken. Das eine follte Raffael, das andere Sebastiano del Piombo malen. Ob der Cardinal es auf einen förmlichen Wettkampf zwifchen beiden Künftlern abgefehen hatte, wiffen wir nicht. Die Wahl gerade des Gegners Raffael's fällt allerdings auf. Sie kann aber auch fo gedeutet werden, dafs Giulio, von der Ueberbürdung Raffael's unterrichtet, die Beftellungen theilte, um eine rafchere Vollendung zu erreichen. Dann aber hatte Sebastiano als der anerkannt bedeutendfte Maler nachft Raffael, einen naturlichen Anfpruch, mit dem zweiten Bilde betraut zu werden. Sebaftiano felbft und feine Freunde betrachteten den Auftrag allerdings als einen vortrefflichen Anlafs zu einem ernften Wettftreit mit Raffael. Michelangelo wurde in Mitleidenfchaft gezogen. Als er fich im Januar 1518 einige Wochen in Rom aufhielt, in Angelegenheiten der Faffade von San Lorenzo, mufste er guten Rath geben. Ueber den Fortgang der Arbeit fchrieben ihm, ftets mit hämifch fchielenden Seitenblicken auf Raffael, nach Florenz haufig fowohl Sebaftiano wie Leonardo Sellajo. Sebaftiano zeigt fich angeblich beforgt, dafs Raffael fein Bild — die Auferweckung des Lazarus — während er daran arbeitet, fehen, ihm vielleicht etwas ablernen könnte. Raffael foll es erft zu Gefichte bekommen, wenn er felbft feine Tafel vollendet. Leonardo meldet im Januar 1519 dem Michelangelo, dafs Sebaftiano's Bild beinahe fertig fei und weit über Raffael's Leiftungen geftellt werde. Und als Sebaftiano es im Dezember 1519 vollendet im Palaft des Cardinals ausgeftellt, berichtet er Michelangelo von dem grofsen Lobe, das ihm gefpendet wird, und dafs er felbft glaube, die Tafel fei beffer gezeichnet, als das Tapetenzeug, welches aus Flandern gekommen.

Raffael hatte an feine Tafel im Sommer 1518 noch nicht die Hand angelegt. Die lange Zögerung wird durch den Wechfel des Gegenftandes genügend erklärt. Nachdem fich Raffael fur die Darftellung der Transfiguration entfchieden hatte, ging er mit befonderer Sorgfalt an das Werk. Man möchte glauben, die argen Verdächtigungen der Feinde und Neider hätten doch einen Stachel in ihm zurückgelaffen und ihn zum vollen Einfatze feiner Kraft angefpornt. Zu keinem anderen Tafelbilde hat er fo viele und fo genaue Entwürfe gemacht, nicht etwa flüchtig mit der Feder angedeutete Skizzen, fondern überaus fleifsige, nach der Natur mit Kreide oder Röthel gezeichnete Studien, theilweife in der Gröfse der Ausführung; wohl niemals auch, ehe er zur Malerei fchritt, über jede einzelne Geftalt, ihre Bewegung und ihren Ausdruck fo ftrenge Rechenfchaft fich abgelegt. Die Krone aller Studien bleibt wohl das Oxforder Blatt mit den faft lebensgrofsen Köpfen und Händen der beiden Apoftel, eines Jünglings und eines Greifes, welche in dem Gemälde die Mitte des Vordergrundes einnehmen, hier aber lange nicht die Tiefe des Ausdruckes, die unmittelbare Kraft des Lebens erreichen, wie in der meifterhaft beleuchteten Zeichnung.

Die Gliederung der Compofition enthüllt diefelben künftlerifchen Grundfätze, welche bereits in der »Auferftehung« beobachtet wurden. Ueber dem Gipfel des Berges Thabor fchwebt im Lichtfcheine Chriftus. Er hält beide Arme ausgebreitet, hat den Kopf leife zur Seite geneigt, die grofsen Augen nach oben gerichtet und fteigt fo majeftätifch feierlich zum Himmel empor. Ihm wenden fich die gleichfalls in den Lüften fchwebenden Mofes und Elias zu; fie find

kleiner von Geſtalt, lebhafter in der Bewegung — denn ſie ſind vom Himmel herabgekommen und in den flatternden Mänteln klingt gleichſam noch der ſtürmiſche Flug aus — auch farbiger in der Erſcheinung. Chriſtus, die Lichtquelle, ſtrahlt allein in weiſsem Gewande; die Gewänder der Propheten, die ihr Licht von Chriſtus empfangen, zeigen gebrochene, in Gelb und Hellviolett ſchillernde

Gruppe aus der Transfiguration.

Töne. Auf der Platte des Berges haben ſich die drei Apoſtel, welche Chriſtus auf die Höhe mitgenommen, Petrus, Jacobus und Johannes, gelagert. Von dem Lichtſchein getroffen, bergen ſie das Haupt oder ſuchen ſich, ähnlich wie die Wächter in dem Auferſtehungsbilde, durch die vorgehaltene Hand gegen die Blendung zu ſchützen.

Während oben auf dem Gipfel des Berges Chriſtus in uberirdiſcher Herrlichkeit ſtrahlt, ſpielt ſich unten am Fuſse Thabors eine durch den Gegenſatz doppelt

ergreifende Scene ab. Ein »Mondfüchtiger« wird zu den neun Apoſteln, die hier auf die Rückkunft Chriſti harren, gebracht, damit dieſe ihn von ſeinem Siechthum heilen. Der arme Knabe wird in dieſem Augenblicke wieder von ſeinen Krampfen gepackt: die Augen rollen, die Glieder zucken, die Züge ſind verzerrt, die Finger geſpreizt, der Mund ſteht weit offen. Mit Mühe hält ihn der Vater, ſelbſt auf das tiefſte erſchüttert, in den Armen feſt, dabei unterſtützt von der Schweſter des Kranken, einem jungen Mädchen, deſſen von Schmerz und Theilnahme erfülltes Antlitz, dem Kopfe des Beſeſſenen unmittelbar benachbart, doppelt lieblich erſcheint. Hinter dieſer Hauptgruppe werden die Köpfe der Nachbarn ſichtbar, die ſich, von Neugierde und Mitgefühl getrieben, dem Zuge angeſchloſſen haben; ganz vorn kniet die Mutter des Knaben. Kleid und Mantel ſind ihr von der Schulter herabgefallen; ſie merkt es nicht. Mit der Rechten weiſt ſie verzweiflungsvoll auf ihr leidendes Kind, den Kopf wendet ſie faſt gebieteriſch den Apoſteln zu, als müſsten dieſe helfen. Die Apoſtel aber, dicht aneinander gedrängt, können wohl Mitleid fühlen, helfen können ſie nicht. Der erſte derſelben, links im Vordergrunde ſitzend, legt das Buch, in dem er bis jetzt geleſen, bei Seite und fährt, von dem furchterlichen Schauſpiele erſchreckt, mit dem Arme in die Höhe. Die beiden nächſten Apoſtel beugen ſich vor, um den Kranken näher zu prüfen. Aus dem Geſichte des jüngeren ſpricht die herzlichſte Empfindung, in den Zügen des älteren geſellt ſich zur Theilnahme noch der Ausdruck, daſs hier ſeine und ſeiner Genoſſen Kraft nicht ausreiche. Das beſtätigt der weiter zurückſtehende Apoſtel, welcher mit der Hand nach oben weiſt, eine Geberde, welche auch der Apoſtel links in der Ecke, mit zwei anderen Jüngern den Fall ernſt berathend, wiederholt. Dadurch wird die Verbindung mit der oberen Scene hergeſtellt, eine innere, organiſche Einheit der Compoſition geſchaffen.

Mit groſsem Eifer griff die Phantaſie ſpäterer Geſchlechter die Legende auf, Raffael habe das Gemälde der Transfiguration unvollendet hinterlaſſen. »Wie ein Held auf dem Schlachtfelde, ſo wurde Raffael mitten in der Arbeit vom unerbittlichen Tode getroffen.« Die älteſten Nachrichten wiſſen nichts von der nachträglichen Vollendung des Werkes durch die Hand Giulio Romano's. In dem Umſtande, daſs dieſer zwei Jahre nach Raffael's Tode den Reſt des ausbedungenen Preiſes ausbezahlt verlangte, liegt kein vollgültiger Beweis vor. Denn Giulio Romano war der Erbe Raffael's und als ſolcher zu der Forderung berechtigt. Immerhin mag Raffael in der unteren Hälfte ſich der Hilfe des Schülers bedient haben. So erklären wir am leichteſten einzelne Härten in den Umriſſen und die ſtumpfen ſchwarzen Schatten, welche das von Raffael angeſtrebte leuchtende Helldunkel völlig zerſtört haben. An der gegenwärtig geringeren Wirkung des Colorits trägt demnach der Meiſter keine Schuld. Es wird aber noch ein anderer Vorwurf erhoben, der allerdings gegen Raffael unmittelbar gerichtet iſt.

Seit Menſchenaltern geht das Geſchwätz von der Doppelhandlung um, welche Raffael angeblich in der Transfiguration neben einander geſchildert haben ſoll, und daran werden dann allerhand tadelnde Bemerkungen über dieſe auffallende Verletzung elementarer Kunſtregeln angeknüpft. Hätte Raffael die Verklärung Chriſti und die Heilung des Beſeſſenen — die byzantiniſchen Maler haben dieſe

Scenen in ihren Bilderkreiſen ſtets unmittelbar auf einander folgen laſſen — in ſeinem Bilde vereinigt, ſo könnte allenfalls die Compoſition Bedenken erregen; Raffael that aber nur, wozu ihm die Worte der Bibel das unbedingte Recht verliehen. Im Matthäusevangelium (Kap. 17. v. 16) erzählt der Vater des Beſeſſenen Chriſtus, daſs er den Kranken während der Verklärung zu den Jüngern gebracht habe. »Dieſe aber konnten ihn nicht heilen.« Es ſind gleichzeitige und, wenn auch räumlich getrennte, doch innerlich zuſammenhängende Vorgänge, welche uns Raffael vorführt, es iſt in Wahrheit nur eine groſse Handlung, welche die Transfiguration ſchildert. Sie hat ſich in der Wirklichkeit nicht ſo zugetragen, ſie konnte aber von der poëtiſchen Phantaſie nicht anders aufgefaſst werden. Dem gröſsten Maler gab unſer gröſster Dichter unbedingtes Recht. »Wunderſam bleibt es immer, meinte Goethe, daſs man an der groſsen Einheit einer ſolchen Compoſition jemals hat mäkeln dürfen. Wie will man das Obere und Untere trennen? Beides iſt eins: unten das Leidende, Bedürftige, oben das Wirkſame, Hulfreiche, beides auf einander ſich beziehend, in einander einwirkend.« Aber der doppelte Augenpunkt, die ungleichen Maſsverhaltniſſe, die verſchiedene Beleuchtung, ſprechen dieſe nicht zu Gunſten der Tadler? Dieſe Abweichungen von der Regel ſind allerdings vorhanden, ſie ſind aber nicht unbewuſste Fehler, ſondern bewuſste Zugeſtändniſse der niedrigeren Kunſtmittel an einen höheren Kunſtzweck. Der Berg Thabor muſste in einen Felſenhügel verwandelt, und doch die Geſtalt des verklärten Chriſtus in die Ferne gerückt werden. Daraus ergab ſich alles andere von ſelbſt. In Kraft bleibt nur das Urtheil, was bereits über die Auferſtehung gefallt wurde: der Aufbau der Compoſition wird unmittelbar auf die ſtärkſten Gegenſatze in Stimmung, Charakteriſtik und Bewegung der Hauptgruppen gegründet, damit die höchſte Steigerung des dramatiſchen Tones verbunden.

Haben wir darin den naturlichen Abſchluſs von Raffael's Thätigkeit zu ſehen, oder den Anfang einer neuen Epoche in ſeinem kunſteriſchen Schaffen zu begrüſsen? Würde Raffael bei längerem Leben ſich noch mehr dem Stile Michelangelo's genähert oder würde er, durch die Concurrenz Sebaſtiano's angeregt, im Colorit das wichtigſte Ausdrucksmittel geſucht haben? Wer darf es wagen, die Zukunft eines groſsen Mannes zu beſtimmen, den Weg, den er möglicher Weiſe eingeſchlagen hätte, abzumeſſen? Wir beſcheiden uns, daran zu erinnern, daſs Raffael, bereits mehrere Jahre der auf das Einzelne gerichteten Thätigkeit entrückt, ſeine Intereſſen immer umfaſſender geſtaltete, ſo daſs er ſchlieſslich dem geſammten Kunſtleben Roms vorſtand und auf die allgemeine Leitung weit ausgedehnter Unternehmungen ſich beſchränken muſste. Wie es weiter gegangen wäre, wiſſen wir nicht. Er ſtand wenn nicht am Ziele ſo doch am Ende ſeines Lebens. Die unbegrenzte Thätigkeit war nur bei maſsloſer Anſtrengung durchzuführen. Sie hatte bereits ſeine Seelenſtimmung aus dem Gleichgewicht gebracht, ſie brach auch ſeinen Körper. Läſterzungen flüſterten ſich in ſpäterer Zeit zu, daſs Ausſchweifungen in der Liebe Raffael's Leben untergraben hätten. Aber Vaſari ſelbſt, der dieſes Gerücht am meiſten in Umlauf gebracht, erzählt, daſs Raffael ſeiner Geliebten bis zum Tode treu geblieben wäre: »la quale Raffaelo amò ſino alla morte.« Die Wolluſt des

Schaffens hat ihm Mark und Bein verſchrt, das Uebermaſs der Arbeit die Lebenskraft geraubt. Ein hitziges Fieber packte ihn im Frühling 1520 und brachte ihm nach acht Tagen den Tod. Er ſtarb am Charfreitag (6. April), an demſelben Tage, an welchem er vor ſiebenunddreiſsig Jahren war geboren worden, unerwartet und viel beklagt. Selbſt die Erde ſchien den Verluſt mitzufühlen und erſchrak über den plötzlichen Tod des Götterſohnes, den ein neidiſches Schickſal, mitten aus der Blüthe, dem Ruhme und dem Glanze des Lebens herausgeriſſen hatte. Der vaticaniſche Palaſt, der Schauplatz ſeiner Thaten, zeigte Riſſe und drohte mit dem Einſturz. Und dazu kam die Nachricht, auch Michelangelo in Florenz liege ſchwer darnieder. Alle Welt ahnte bange, es nahe das Ende der goldenen Zeit der Kunſt heran.

XII.

Michelangelo in Florenz.

Schwerlich ahnte Michelangelo, als er im Sommer 1516 nach Carrara ging, um hier Marmorſteine für das Grabmal Julius' II. brechen und herrichten zu laſſen, daſs nahezu zwanzig Jahre verſtreichen würden, ehe er wieder nach Rom zurückkehrte. Bei dem Ueberblicke ſeines Lebens erſcheinen dieſe langen Jahre nahezu als eine Zeit der Verbannung. Florenz war zwar Michelangelo's Heimat, in ſeiner Natur ſollen ſich ſogar altetruskiſche Züge, das Herbe, das Wuchtige vererbt haben. Trotzdem blieb Rom allein die rechte Stätte ſeiner Thätigkeit. Hier allein führt die Einſamkeit nicht zu finſter verſchloſſenem Weſen, denn auch der Einſamſte kann ſich den unerſchöpflich reichen Anregungen der Antike nicht entziehen, am wenigſten ein Bildhauer; in Rom ſtand für Michelangelo ein würdiger Wettkampf in Ausſicht, während ihn nach Florenz nur elender Klatſch verfolgte, der ihn über die Dinge in Rom gar ſchlecht denken und doch mit der eigenen Verlaſſenheit in den Steinbrüchen von Carrara und Seravezza unzufrieden machte. In Rom allein endlich wurden die localen und perſönlichen Einflüſſe durch die unbezwingbare Macht der Verhältniſſe von ſelbſt in den Hintergrund gedrängt. Der Wunſch des Papſtes, die Kunſt im höfiſchen und perſönlichen Dienſte zu verwenden, hemmte wohl vielfach Raffael's Wirken. Schlieſslich wurde ſolchem Gelüſte doch immer die Spitze abgebrochen und die Kunſt in ideale Geleiſe zurückgeleitet. Das war weniger Raffael's als Rom's Verdienſt, wo eben jedes Werk unwillkürlich den Zug in das Groſse und Allgemeine empfing. Der Titel, welchen Michelangelo in dieſer Zeit führte: »archimaestro scultore de la sedia apostolica« wäre in Rom unverfänglich geweſen; in Florenz dagegen bedeutete er die unmittelbare Abhängigkeit von der Familie Medici. In den Beziehungen zu den Medici lag aber der Keim zu den ſchweren Conflicten, welche ſein ganzes ſpäteres Leben vergifteten und die in Florenz zugebrachten Jahre für ſeine Kunſt wie für ſeinen perſönlichen Charakter verhängniſsvoll erſcheinen laſſen.

Gleich den Anfang ſeiner florentiner Thätigkeit trübten mannigfache Wirren; nicht da, wo man ſie hatte erwarten ſollen, bei dem Abbruch der Arbeiten am Juliusdenkmale. Es ſcheint, daſs die Erben Julius' II. ſich vorläufig dem Willen des Papſtes beugten und zunächſt den Künſtler gewähren lieſsen. Auch die

Löſung der Verträge mit den Steinmetzen von Carrara, welche im Herbſte 1516 die Zurichtung der Marmorblöcke für vier gröſsere und funfzehn kleinere Statuen übernommen hatten, wurde ohne ſichtliche Schwierigkeiten (5. April 1517) vollzogen. Das neu beſtellte Werk vielmehr, die Faſſade von San Lorenzo, gab ſchon im Beginn Anlaſs zu Miſshelligkeiten.

Im Dezember 1516 war Michelangelo von Carrara nach Rom berufen worden, um dem Papſte die Entwürfe für die Faſſade von San Lorenzo vorzulegen. Nachdem Leo X. dieſelben gebilligt, eilte Michelangelo zurück, um ſofort Hand an die Arbeit zu legen. Das nöthige Material für das Werk, welches ſeiner Phantaſie bereits in Rieſengröſse vorſchwebte, ſuchte er in Carrara zuſammenzubringen. Unterſuchungen der Marmorbrüche, Beſprechungen mit Steinmetzen, Verhandlungen vor dem Notar folgen ununterbrochen auf einander. Michelangelo ging ſogar noch weiter. War es der alte florentiner Kaufmannsgeiſt, der in ihm erwachte, oder glaubt er ſein Werk dadurch raſcher zu fördern: er wollte ſich auch geſchäftlich an dem Kunſtwerke, welches er ſchuf, betheiligen. Am 12. Februar 1517 ſchloſs er mit Lionardo di Cagione, dem Beſitzer eines Steinbruches, einen Geſellſchaftsvertrag ab, laut welchem alle Marmorblöcke für den Bau der Lorenzofaſſade aus dieſem Bruche genommen werden ſollten. Die Koſten und den Gewinn theilten Michelangelo und Lionardo gleichmäſsig. Doch ſchon nach wenig Wochen beſann er ſich eines Beſſeren. Er ſagte ſich von der Gemeinſchaft los und nahm auch das Monopol, welches er dem Lionardo gewährt hatte, zurück. Nach den im Marz und April 1517 neu abgeſchloſſenen Verträgen verpflichtete ſich Lionardo zur Lieferung von hundert Laſten Marmor, zu ähnlichen Leiſtungen verbanden ſich andere Gewerkſchaften in Carrara. Die Gröſse der einzelnen Marmorblöcke wird genau angegeben, ihre Beſtimmung zu Figuren, Säulen, Reliefplatten gewöhnlich noch beſonders erwähnt.

Man ſieht, wie deutlich bereits und in das Einzelne gegliedert die Lorenzofaſſade vor Michelangelo's Auge ſtand, obſchon er damals noch kein Modell derſelben beſaſs. Dieſes ſollte nach ſeiner Zeichnung Baccio d' Agnolo, der ſich vom Holzſchnitzer zu einem der angeſehenſten Architekten aufgeſchwungen hatte, zuſammenſetzen, der Bildhauer Jacopo Sanſovino ihm dabei Hilfe leiſten. Ein Brief Sanſovino's, am 16. Februar 1517 an Michelangelo gerichtet, giebt uber den letzteren Umſtand Auskunft und beweiſt, daſs anfangs Sanſovino (und vielleicht auch Baccio da Montelupo) auserſehen waren, einzelne Marmorbilder für die Faſſade auszuführen. Als Michelangelo aber im März das Modell Baccio d' Agnolo's ſah, verwarf er es unbedingt. Das ſei ein Kinderſpielzeug, urtheilte er und erklärte, er brauche den Baccio nicht weiter. Zugleich löſte er überhaupt die ihm wahrſcheinlich von dem Papſte und dem Cardinal aufgezwungene Gemeinſchaft mit anderen Künſtlern. Begreiflicherweiſe erregte dieſer Entſchluſs den Zorn der plötzlich zurückgeſetzen Genoſſen. Sanſovino überhaufte ihn in einem Briefe (30. Juni) mit den ärgſten Vorwürfen. »Der Papſt, der Cardinal und Jacopo Salviati, das ſind Männer, die wenn ſie Ja ſagen, ſo iſt das ſo gut, als wäre es unterſchrieben und beſiegelt. Denn ſie ſind wahrheitsliebend und nicht wie Ihr ſie ſchildert. Aber Ihr miſst ſie nach Eurer Elle. Bei Euch gilt kein Vertrag und keine Zuſage und Ihr ſaget bald Ja, bald Nein, wie es Euch paſst.«

Michelangelo blieb feſt. Dem Papſte und dem Cardinal ſtellte er (2. Mai) durch Domenico Buoninſegni, ſeinen gewöhnlichen Mittelsmann, geradezu ein Ultimatum. »Leſet aufmerkſam, was ich Euch ſchreibe, denn es iſt wichtig. Ich habe den Muth, die Faſſade von San Lorenzo ſo herzuſtellen, daſs ſie als der Spiegel der Baukunſt und der Sculptur von ganz Italien erſcheine. Dann aber müſſen ſich der Papſt und der Cardinal raſch entſcheiden, ob ſie das Werk von meiner Hand wollen oder nicht. Wollen ſie es, ſo müſſen ſie mir das Werk ganz allein übertragen und unbedingt mir vertrauen. Oder ſie mögen einen anderen Weg einſchlagen, den ich nicht kenne. Die Koſten der Faſſade, wie ich ſie zu errichten gedenke, alles in allem, ſodaſs der Papſt ſich um nichts mehr zu kümmern braucht, können nicht geringer angeſchlagen werden als zu 35000 Ducaten. Um dieſen Preis will ich ſie in ſechs Jahren vollenden. Doch müſsten mir, weil die Beſtellung des Marmors drängt, binnen ſechs Monaten 1000 Ducaten angewieſen werden. Gefallt dem Papſte mein Vorſchlag nicht, ſo will ich die bereits erwachſenen Koſten zu meinem Schaden tragen und dem Papſte die empfangenen 1000 Ducaten zurückſtellen, oder er muſs einen Anderen beſtimmen, der das Werk fortſetzt. Denn ich will dann aus mannigfachen Grunden mich von hier wegbegeben.«

Der Papſt und Giulio de' Medici gingen gleich auf den Plan ein, nur wünſchten ſie noch vorher das Modell zu ſehen. Michelangelo hatte bereits in Carrara ein kleines Modell in Thon entworfen, doch war dieſes unſcheinbar und allmählich eingetrocknet und brüchig »wie ein alter Kuchen«. Um dem Papſte zu willfahren, begab er ſich nun (20. Auguſt) nach Florenz und vollendete hier ein groſses Modell aus Holz, an welchem die Figuren aus Wachs gebildet waren. Gleichzeitig lieſs er die Fundamente für die Faſſade graben und mauern. Im Dezember brachte Pietro Urbano aus Piſtoja, ſein Gehilfe, der ſich übrigens mehr durch perſönliche Anhänglichkeit als durch Geſchicklichkeit in der Kunſt auszeichnete, das Modell nach Rom. Es fand groſsen Beifall, nur die gewaltige Gröſse, welche Michelangelo dem Werke geben wollte, erregte Bedenken. Werde ſein Leben lange genug dauern, das rieſige Denkmal zu vollenden, fragten Ängſtliche oder Miſsgunſtige? Denn Michelangelo begnügte ſich nicht, eine bloſse Faſſadenwand zu errichten; er dachte daran, dem Kirchenkörper einen förmlichen Vorbau von ſtattlicher Tiefe anzufügen. Michelangelo wurde nach Rom gerufen, um perſönlich ſein Modell zu erklären und ſeine Pläne auseinanderzuſetzen. Der Aufenthalt hier wahrte nur wenige Wochen (Januar 1518); er genügte, um endlich eine feſte Entſcheidung zu treffen und die Periode des Schwankens und der Ungewiſsheit zu ſchlieſsen. Wunderbar bleibt es, daſs erſt jetzt, nachdem Michelangelo bereits ein Jahr für das Werk thätig geweſen, der endgiltige Vertrag aufgeſetzt wurde. Nicht nur die Zuverſicht des Künſtlers ſpricht ſich darin aus, ſondern auch der Feuereifer, mit welchem er den einmal erfaſsten Gedanken ohne Ruhe und Raſt ſofort verkörperte und, unbekümmert um die äuſseren Verhaltniſſe, nur ſeinem ſchöpferiſchen Drange folgte.

Der Vertrag wurde am 19. Januar 1518 von Michelangelo unterſchrieben. Er enthielt folgende Beſtimmungen: Michelangelo verpflichtet ſich die Faſſade von San Lorenzo binnen acht Jahren zu vollenden. Die Koſten des Werkes

werden auf vierzigtauſend Ducaten angeſchlagen und dieſe ganze Summe Michelangelo in acht gleichen Jahresraten ausbezahlt, welcher dafür das Material — weiſsen Marmor — zu liefern, den Bau auszuführen und den ganzen plaſtiſchen Schmuck in Marmor und Bronze, die Figuren wie die Reliefs, mit eigener Hand herzuſtellen unternimmt. Eine genaue Beſchreibung des plaſtiſchen Schmuckes, ſo daſs wenigſtens der gewaltige Reichthum deſſelben erſichtlich wird, iſt dem Vertrage einverleibt. Acht Marmorſäulen, elf Ellen hoch, trugen den Bau und ſchloſſen drei Thüren und vier Koloſſalſtatuen ein. Auch Relieftafeln ſollten hier angebracht werden. Jede der beiden Schmalſeiten der Faſſade zeigte eine Statue zwiſchen zwei Säulen. Ueber den Säulen erhoben ſich ebenſo viele Pilaſter mit ſitzenden Bronzefiguren dazwiſchen, und dann folgte das Hauptgeſchoſs, ebenfalls durch Pfeiler gegliedert und mit Tabernakeln geſchmückt. In jedem Tabernakel (vier auf der Hauptſeite, zwei an den Nebenſeiten) ſaſs eine Marmorfigur von fünfeinhalb Ellen Höhe, und oberhalb der Tabernakel waren noch Tafeln eingelaſſen, ebenfalls mit ſitzenden Figuren, in natürlicher Gröſse und in ſtärkſtem Relief. Nur an der Frontſeite der Faſſade ſchloſs ſich dem in dieſer Weiſe gegliederten Bau noch ein Geſchoſs an, mit fünf viereckigen und zwei runden Reliefſeldern, welche »storie« enthielten. Bei der groſsen Entfernung dieſer Felder vom Auge des Betrachters ſollte das Relief nach Bedürfnis ſo verſtärkt werden, daſs die Geſtalten deutlich geſehen werden könnten. Ein reich verzierter Giebel mit dem Wappenbilde der Medici krönte das Werk.

Der Vertrag ſchweigt über die Gegenſtände der Darſtellung, gibt nur Zahlen und Maſse; aber ſchon dieſe genügen, um die Ueberzeugung zu wecken, daſs durch die Lorenzofaſſade das Denkmal Julius' II. in den Schatten geſtellt werden ſollte und Michelangelo jene mit eben ſo reichem plaſtiſchen Schmucke bedacht hatte, wie das Grabmal. Das letztere nach dem 1516 feſtgeſtellten Plane wäre ſogar hinter der Faſſade, mit ihren zwölf Marmorſtatuen, ſechs Bronzefiguren und neunzehn gewaltigen Relieftafeln zurückgeſtanden. So ausgeführt und vollendet, wie Michelangelo ſie entworfen, würde die Faſſade von San Lorenzo und nicht mehr das Grabdenkmal als das Hauptwerk des Künſtlers gegolten, würde ſie das glänzendſte Beiſpiel ſeines plaſtiſchen Stiles geliefert haben. Die Faſſade von San Lorenzo gelangte aber nicht einmal zu einem greifbaren Anfange. Merkwürdiger Weiſe ſind ſogar die vorbereitenden Arbeiten beinahe vollſtändig verſchollen. Vergebens ſuchen wir nach dem Holzmodell und nach den kleinen Wachsmodellen, deren Nachweis für die Erkenntnis Michelangelo's von unſchätzbarem Werthe wäre. Selbſt unter den Handzeichnungen finden ſich nur wenige dürftige Spuren. Die Maſse für eine Säule, welche der aus den Contracten wohlbekannte Matteo di Cucarello in Marmor meiſseln ſollte, gibt Michelangelo auf einem Blatte (Galerie Buonarotti in Florenz) an, andere Blätter zeigen Skizzen zu Thüren, Karnieſsen und anderen Architekturgliedern, die ſich wahrſcheinlich auf den Bau der Faſſade beziehen. Authentiſche Entwürfe zur ganzen Faſſade ſind bis jetzt nicht nachgewieſen worden. Die Blätter, welche gewöhnlich als Anſichten der Faſſade von San Lorenzo gelten, haben meiſt nichts mit derſelben, niemals etwas mit Michelangelo's Hand zu thun. Vollſtändig vermiſst werden Skizzen oder Studien zu dem plaſtiſchen Schmucke. Michelangelo hat wahr-

ſcheinlich die Figuren und Reliefs gleich in Wachs modellirt. Ein wahrer Fluch ſcheint auf dem Werke zu ruhen, in welchem Michelangelo einen Spiegel der Kunſt ſchaffen wollte und von welchem ſich den tauſenden von Centnern bereits zugerichteter Steine zum Trotze nicht einmal ein Hauch erhielt. An Flüchen und Verwünſchungen liefs es wenigſtens Michelangelo nicht fehlen.

In dem Vertrage vom 19. Januar 1518 wurde Michelangelo freigeſtellt, die für den Bau nöthigen Steine nach Bedarf aus den Marmorbrüchen von Carrara oder jenen von Pietraſanta zu holen. Die Einwohner von Seravezza hatten die im Kirchſpiel von Pietraſanta bisher nicht erſchloſſenen Steinbrüche der florentiner Republik zur Ausbeute überlaſſen. Wirthſchaftliche und politiſche Gründe machten es der letzteren wünſchenswerth, über Marmorbrüche auf eigenem Gebiete zu verfügen; das Intereſſe der Florentiner theilten auch der Papſt und die Medici. Dieſen Wünſchen, die neu gewonnenen Steinbrüche von Pietraſanta auszubeuten, muſste ſich Michelangelo fügen. Er that es widerwillig genug und muſste es erleben, daſs ihm von Giulio de' Medici die parteiiſche Begünſtigung Carrara's vorgeworfen und der Verdacht, daſs es aus Gewinnſucht geſchehe, ausgeſprochen wurde. Die Florentiner und die Medici waren zu dem Glauben verleitet worden, die Baukoſten würden ſich durch den Bezug des Marmors aus den Brüchen von Pietraſanta mindern. Sie beſtimmten daher, daſs alles für S. Peter in Rom, für den florentiner Dom und für S. Lorenzo erforderliche Material in Pietraſanta beſtellt werde, und ahnten nicht den Irrthum ihrer Berechnungen und auch nicht die Qual, die ſie dadurch Michelangelo bereiteten. Natürlich waren die Steinmetzen von Carrara nicht geſonnen, den Verluſt ihrer wichtigſten Erwerbsquellen ruhig hinzunehmen.

Als Michelangelo im Frühling 1518 aus Rom zurückkehrte, fand er ſie des böſen Willens voll und darauf ausgehend, ihm alle erdenklichen Schwierigkeiten in den Weg zu legen. An die alten Contracte hielten ſie ſich nicht ferner gebunden, die Verfrachtung der behauenen Marmorblöcke wuſsten ſie erfolgreich zu hindern. Michelangelo wanderte bis nach Genua, um hier Barken zu miethen, welche die Steine auf der Marina von Avenza — dem Hafen von Carrara — laden und nach Florenz bringen ſollten. Aber die Barkenführer wurden von den Carrareſen beſtochen und verweigerten die Fahrt. Er holte andere Barken aus Piſa, doch auch dieſe lieſsen ihn im Stiche. Da blieb denn freilich nichts anderes übrig, als ſich nach Pietraſanta zu wenden. Am 15. Mai 1518 ſchloſs er mit neun Steinmetzen, welche zu einer Genoſſenſchaft zuſammengetreten waren, einen neuen Vertrag ab, und übergab ihnen die ganze Marmorlieferung für San Lorenzo. Zwölf Säulen von elf Ellen Höhe ohne Baſis und Kapitäl und zwei Thürpfoſten werden beſonders namhaft gemacht. Andere Contracte folgen in den nächſten Monaten. Michelangelo erlebte aber die bitterſten Täuſchungen. Die Werkleute hier, zumeiſt von Settignano herbeigerufen, verſtanden ſich weder auf das Steinegraben noch auf die Marmorarbeit. »Sie haben mir noch nicht einen Brocken Marmor geliefert, der brauchbar wäre, und machen einen Lärm und ein Geſchrei, als hätten ſie der Himmel weiſs was für groſse Dinge geleiſtet. Ich wollte die Todten auferwecken, die Berge zähmen, die Menſchen lehren und die Kunſt in dieſe Landſchaft bringen, habe aber nur mein

Geld weggeworfen. Verflucht ſei der Tag und die Stunde, an welchen ich mich von Carrara entfernte. Das war mein Unglück, daran werde ich zu Grunde gehen.« So klagte Michelangelo ſeinem Bruder. Und an dem Streite mit den Carrareſen und dem Aerger mit den Steinmetzen von Pietraſanta war es noch nicht genug. Auch die florentiner Behörden brachten ihn in Zorn.

Die neuen Marmorbrüche wurden von der Wollweberzunft verwaltet, welche als Bauherr des Domes das nächſte Intereſſe an ihrer Ausbeutung beſaſs. Sie hoffte, aus denſelben nicht allein den Bedarf an Steinen für den Dom zu decken, ſondern auch ſonſt noch aus dem Betriebe Gewinn zu ziehen. »Die Notare und Erznotare, die Proveditoren und Unterproveditoren, alle Beamte ſind ſchon dabei, Tabellen für Taxen und Steuern zu entwerfen«, ſpottete Michelangelo. Auch das Recht, die Straſse, welche von den Steinbrüchen nach dem Meere gelegt werden muſste, zu leiten, nahm die »arte della lana« für ſich in Anſpruch. Von dem fiscaliſchen Standpunkte wollte aber Michelangelo nichts wiſſen, ebenſo wenig eine Einſprache über die Richtung der Straſse dulden. Das verſtehe er allein, denn nur er wiſſe, wo der beſte Marmor, wie er ihn für ſeine Figuren brauche, zu ſuchen ſei. Habe der Papſt ihm den ganzen Bau der Faſſade ohne jede einſchränkende Bedingung übertragen, ſo müſſe ihn auch die Zunft der Wollweber in den Steinbrüchen von Pietraſanta unbedingt frei ſchalten laſſen. Daraufhin ſtellte er im April 1518 ſein Ultimatum. »Beſchlieſst die Wollweberzunft nicht nach meinem Willen, ſo ſteige ich zu Pferde und gehe ſofort zum Papſte und Cardinale und ſage ihnen meine Meinung. Dann laſſe ich hier alles liegen und kehre nach Carrara zurück, wo man mich ohnehin anfleht, wie nur Chriſtus angeſicht wird.« Die Wollweberzunft wagte keinen Widerſpruch. Durch Vermittlung Jacopo Salviati's, des Schwagers des Papſtes, kam (22. April 1518) ein Beſchluſs zu Stande, welcher Michelangelo auf Lebenszeit die freie Verfügung über die Marmorbrüche in Pietraſanta gewährte. Er darf Steine brechen laſſen, wo und ſo viele er will, ſie nach Belieben bei allen Werken, die er gegenwärtig ſchafft oder künftig ſchaffen wird, verwenden und durch keine Forderung irgend einer Gebühr oder Abgabe beläſtigt werden. Durch dieſe Freigebigkeit dem Manne gegenüber, der »nach ſeinem Rufe alle andren Künſtler überragte«, glaubten die Vorſteher der Wollweberzunft die Zukunft Pietraſanta's und des Baues von S. Lorenzo geſichert zu haben.

Michelangelo nahm nun wieder die vorbereitenden Arbeiten auf, ſchloſs neue Contracte mit Steinmetzen in Pietraſanta, ohne aber die Carrareſen vollſtändig von der Marmorlieferung auszuſchlieſsen — es ſcheint, daſs er die Steine von Pietraſanta nur für architektoniſche Zwecke dienlich erachtete — und ſuchte bereits eine Werkſtatte in Florenz, geräumig genug, um die vielen Marmor- und Erzfiguren gleichzeitig in Angriff zu nehmen. Eine ſolche fand ſich auf dem Platze Ogniſanti vor der Kirche.

Der Frieden währte aber nicht lange. Keinen Brief ſchreibt Michelangelo, in welchem er nicht über die Steinmetzen in Pietraſanta Beſchwerde führte. Gleichviel, ob ihre Dummheit oder ihre Böswilligkeit die gröſsere Schuld trug: ſie lebten auf ſeine Koſten, verdarben ihm die Steine, lieſsen dann die Arbeit liegen und gaben ihm noch ſchlimme Nachreden. Auf keinen Menſchen konnte

er ſich verlaſſen. Als endlich eine Säule fertig zugerichtet war und gehoben werden ſollte, ſprang der fehlecht gearbeitete eiſerne Ring, mit welchem ſie gerüſtet war, und ſie zerbrach in hundert Stücke. Dennoch hätten alle dieſe Aergerniſſe die Vollendung der Faſſade kaum verhindert — nach Oſtern 1519 dachte er die Bildhauerarbeit zu beginnen — wenn nicht die Entzweiung mit dem Cardinal Giulio de' Medici hinzugetreten wäre. Dieſen verdroſs der fehleppende Fortgang des Werkes. Zuflüſterungen, dafs die Schuld an Michelangelo liege, dieſer nicht arbeite und niemals die Faſſade vollenden werde, fanden allmählich bei ihm Glauben. Da die unmittelbare Leitung der Arbeiten in den Steinbrüchen beſonders zeitraubend erſchien, ſo ſollte nach dem Vorſchlage des Cardinals Michelangelo mit der Beſchaffung des Materiales nicht weiter belaſtigt, ſondern die Marmorblöcke ihm fertig zugerichtet in ſeine Werkſtatt in Florenz geliefert werden. Schon dieſes ging gegen die urſprünglichen Verträge. Es folgte ein weiterer Riſs in dieſelben. Die Domverwaltung brauchte Marmor für die Neupflaſterung der Kirche. Der Cardinal wies ſie an, den Bedarf aus den Steinbrüchen von Pietraſanta zu holen. Da brauſte Michelangelo auf: durch dieſes Eindringen fremder Arbeiter werde ſein und des Papſtes Eigenthum geſchädigt, ehe er von dieſem ſeiner Verpflichtungen ledig erklärt worden, dürfe der Cardinal über die Marmorblöcke nicht verfügen. Der Cardinal antwortete kühl: Michelangelo möge nur die empfangenen Gelder und die von ihm gemachten Ausgaben berechnen, er werde ihm dann die Befreiung von allen weiteren Pflichten bei dem Papſte erwirken. Die Rechnung war einfach genug. »Ich habe bisher 2300 Ducaten empfangen und 1800 Ducaten ausgegeben. Und dabei rechne ich nicht die Koſten des Holzmodells, nicht die verlorenen drei Jahre, und auch die Schande will ich nicht anrechnen, dafs mir das Werk zuerſt übergeben und nun, ich weifs nicht aus welcher Urſache, wieder aus den Händen geriſſen wird, noch auch den Schaden, den ich in Rom, wo ich mein Haus verlaſſen muſste, erlitten habe. Der Papſt nehme einfach die von mir gebrochenen Steine und ich behalte das Geld, das ich noch übrig habe — 500 Ducaten.«

Schwerlich erwartete er, dafs der Papſt ohne alles Widerſtreben bereitwillig auf den Vorſchlag eingehen würde. Bitter klingen daher die Worte, mit welchen er in ſeinen Ricordi (10. März 1518) die Entſchliefsung des Papſtes verzeichnet. »In der Meinung, dafs die Faſſade von San Lorenzo auf dieſe Weiſe früher vollendet werde, als es nach dem mit mir abgeſchloſſenen Vertrage geſchehen kann, worin ich mit ihm übereinſtimme, hat der Papſt den Vertrag gelöſt und mich von allen Verpflichtungen freigeſprochen, ſo dafs mich niemand fernerhin zur Rechenſchaft ziehen kann.« Damit ſchliefst die Geſchichte der Faſſade von San Lorenzo.

* * *

Beinahe vier Jahre war Michelangelo bereits von Rom abweſend, zu nicht geringem Kummer ſeiner Anhänger, welche in ihrem Kampfe gegen Raffael den natürlichen Führer, das Haupt, vermiſsten. Doppelt eifrig zeigten ſie ſich in ihren Bemühungen, Michelangelo zur Rückkehr zu bewegen. Unmöglich konnte ihm nach dem erduldeten Schimpf Florenz noch einen behaglichen Aufenthalt

bieten, in Rom aber war durch Raffael's Tod der freie Raum für eine unbegrenzte Thätigkeit gegeben. Zur Ueberſiedlung drängte am lauteſten Sebaſtiano del Piombo. Den Verkehr mit Michelangelo hatte derſelbe fleifsig unterhalten, auch perſönliche Beziehungen mit ihm angeknüpft. Michelangelo übernahm (1519) bei einem ſeiner Kinder Pathenſtelle. Mit Sicherheit glaubte er auf Michelangelo's Unterſtützung für ſeine Pläne rechnen zu dürfen. Dieſe gingen aber dahin, Raffael's Erbſchaft anzutreten. Mit fehlecht verhehlter Schadenfreude gab er Michelangelo Nachricht von Raffael's Tode. »Ihr werdet wohl ſchon vernommen haben, dafs der arme Teufel Raffael geſtorben iſt. Gewifs hat es Euch leid gethan. Der liebe Gott möge ihm verzeihen.« Von dem ſiegreichen Nebenbuhler befreit, zweifelte Sebaſtiano nicht daran, allen übrigen Malern und insbeſondere den Schülern Raffael's den Rang abzugewinnen. Er bewarb ſich bei den einflufsreichen Cardinalen wie Bibbiena und auch bei dem Papſte um die Malereien im vaticaniſchen Palaſte. Denn noch harrte die gröfste Stanze, der ſogenannte Conſtantinſaal, des Schmuckes. Der Papſt ſchwankte. Um ihn auf Sebaſtiano's Seite zu bringen, wurde Michelangelo's Vermittlung erbeten.

In der That liefs ſich dieſer herbei, Sebaſtiano zu empfehlen. Der Brief (Juni 1520) an Bibbiena gerichtet, ſoll ſcherzhaft lauten, doch bricht der Unwille Michelangelo's und die tief verletzte Empfindung in jeder Zeile durch: »Ich bitte Euere Herrlichkeit, nicht als Freund und Diener, denn ich verdiene nicht das eine oder andere zu ſein, ſondern als ein gemeiner, armer, verrückter Kerl, dahin zu wirken, dafs Sebaſtiano einen Antheil an den Arbeiten im Palaſte erhalte. Wenn Euere Herrlichkeit auch meinen mag, die einem Menſchen meines Schlages erwieſene Gefälligkeit ſei weggeworfen, ſo denke ich doch, dafs es mitunter auch angenehm ſein kann, Narren zu dienen, wie ja auch Zwiebeln ſchmecken, wenn man ſich an Kapaunen überſättigt hat. Sebaſtiano iſt wirklich ein tüchtiger Mann. Und der Dienſt, an mir weggeworfen, würde es an ihm nicht ſein. Er würde Euerer Herrlichkeit vielmehr Ehre machen.« Im päpſtlichen Palaſte lachte man über die Scherzworte; den bitteren Ernſt, der unter ihnen verborgen war, wollte man nicht verſtehen. Da der Papſt mit der Entſcheidung zögerte, verſuchte Sebaſtiano ſtärkere Mittel. Er beſchwor Michelangelo, ſich perſönlich an der Arbeit zu betheiligen. Wahrſcheinlich dachte er, dafs Michelangelo ſich mit der oberen Leitung begnügen, ihm wenigſtens die Ausführung überlaſſen werde. In einer Unterredung mit dem Papſte (October 1520) ſtellte er dieſem nicht nur ſeine eigenen, ſondern auch Michelangelo's Dienſte zur Verfügung. »Ich erklärte ihm, dafs ich mir mit Euerer Hilfe Wunderdinge zu machen getraute, worauf er antwortete: Daran zweifle ich nicht, denn ihr habt alle von Michelangelo gelernt. Und er ſagte mir ferner: Betrachte doch die Werke Raffael's, wie er die Werke Michelangelo's geſehen, hat er ſofort die Weiſe des Perugino verlaſſen und ſich, ſoviel er konnte, jener des Michelangelo genähert. Der iſt aber ein fürchterlieber Menſch, wie du ſelbſt ſiehſt, und es läſst ſich gar nicht mit ihm umgehen.« Leo hatte noch die Kämpfe mit dem »Terribile« aus Anlafs der Faſſade von San Lorenzo in friſcher Erinnerung. Wenige Tage, nachdem Sebaſtiano über die Unterredung mit dem Papſte berichtet, kommt er (27. October) abermals darauf zurück, dafs Michelangelo die

Ausmalung des Conſtantinſaales ſelbſt übernehmen ſollte. »Es gibt keine ehrenvollere Aufgabe in der Welt. Das wäre eine prächtige Gelegenheit, Euch für alle erlittenen Unbilden zu rächen und die Schwätzer zum Schweigen zu bringen. Die ſchönſten Geſchichten laſſen ſich in dem Saale malen.« Und als Michelangelo mit der Zuſage noch immer zögert, ſchreibt er ihm (9. Nov.) unwillig: »Ihr könntet hier alles erhalten, was Ihr nur wollt; denn ich weiſs, wie hoch Euch der Papſt achtet, und wenn er von Euch ſpricht, ſo iſt es nicht anders, als wie von einem Bruder und mit Thränen in den Augen. Er hat mir geſagt, daſs ihr zuſammen erzogen ſeid und er zeigt, daſs er Euch kennt und Euch liebt. Aber Ihr jagt nur Jedermann Schrecken ein, ſelbſt dem Papſte.«

Michelangelo war nicht in der Stimmung, vor den Papſt als Bittender zu treten. Wie er über dieſen und die römiſchen Verhältniſſe dachte, enthüllt deutlich ein Sonett, welches aus guten Gründen in dieſe Zeit verſetzt wird. Daſſelbe, mit den Worten: »Qua si ſa elmi di ealici e spade« beginnend, iſt im Inhalte nicht immer leicht verſtändlich, vollends räthſelhaft durch die Unterſchrift: »Michelagniolo in Turchia». Aber gerade die Bezeichnung »in Turchia« gewährt einen ſicheren Anhaltspunkt, die Zeit, in welcher das Sonett gedichtet wurde, zu beſtimmen. Im Jahre 1519 hatte Michelangelo von einem Landsmann, der in Adrianopel lebte, die Einladung, ihm dorthin zu folgen, empfangen. An Arbeit würde es ihm nicht fehlen, auch nicht an Anerkennung. Da denkt ſich Michelangelo bereits im Geiſte nach der Türkei verſetzt, und indem er zugleich auf die koſtſpieligen Kriege des Papſtes und auf die ihm angethane Schmach bei dem Faſſadenbau anſpielt, ſchildert er in bitterer Weiſe die römiſchen Zuſtände, wo aus Kelchen Schwerter und Helme geſchmiedet und Kreuz und Dornen in Lanzen und Schilde umgewandelt werden. »Wenn ich jemals darauf ausging, mir durch die Kunſt Schätze erwerben: der Mann im Prieſtermantel läſst mich unthätig ſtehen und macht mich, als wäre er die Meduſa, zum leblosen Stein. Arm bin ich nun, und es dient die Armuth zu ewigem Heile; wird nicht aber durch das Treiben auf Erden alle Hoffnung auf das künftige Heil zerſtört?»

Michelangelo verzichtete auf jede Theilnahme an den Arbeiten im Vatican und kam nicht nach Rom. An ſeiner Stelle ſchickte er eine Statue, die lange genug in der Werkſtatt auf die Vollendung gewartet hatte: die Chriſtusſtatue, beſtimmt, in der Kirche Sta. Maria sopra Minerva aufgeſtellt zu werden.

* * *

Vier Römer, Geſchlechtsverwandte, der Canonicus Bernardo Cenci, dann Mario Scapucci, Paolo Caſtellani und Metello Vari, hatten bereits 1514 (15. Juni) Michelangelo eine Marmorſtatue aufgetragen. Sie ſollte den auferſtandenen Chriſtus nackt, mit dem Kreuze im Arme, in natürlicher Gröſse darſtellen und vom Künſtler um den Preis von zweihundert Ducaten binnen vier Jahren vollendet werden. Noch in Rom machte ſich Michelangelo an die Arbeit und ſtellte das Werk auch fertig her. Da aber eine dunkle Marmorader das Antlitz entſtellte, ſo verwarf er das Werk. Er überliefs es zwar dem Metello Vari, welcher

es in ſeinem Hauſe in einem Hofraume aufbewahrte, wo es noch 1550 zu ſehen war; doch verpflichtete er ſich, die Statue in einem reineren Blocke zu wiederholen. Die Ueberſiedlung nach Florenz, der Bau der Lorenzofaſſade verzögerten aber die Arbeit. Ende 1518 lagerte der roh zugehauene Stein mit vielen anderen Marmorblöcken noch in Piſa. Michelangelo wartete auf einen höheren Stand des Arno, um ihn in ſeine florentiner Werkſtatte zu überfuhren. So kam das Jahr 1521 herbei, ehe die Statue fertig wurde. Pietro Urbano, der bekannte Gehilfe Michelangelo's, brachte ſie nach Rom, um hier mit Rückſicht auf Beleuchtung und den Ort der Aufſtellung die letzte Hand anzulegen. Er entſprach aber ſchlecht dem Vertrauen des Meiſters und verſtümmelte, was er vollenden ſollte. Die Zehen des rechten Fuſses, die Finger, insbeſondere der Hand, welche das Kreuz hielt, erſchienen wie von Teig geknetet, der Bart wie mit einem ſtumpfen Meſſer beſchnitten; auch die richtige Höhe der Aufſtellung (in der Nähe des Hauptaltares) hatte Pietro Urbano nicht getroffen. Um dieſen Mängeln abzuhelfen, wurde auf den Rath Sebaſtiano del Piombo's die Hilfe des ſonſt nicht weiter bekannten Bildhauers Roderigo Frizzi aus Florenz in Anſpruch genommen. Nach der Kürze der Zeit zu ſchlieſsen, welche Frizzi zur Verbeſſerung der Fehler brauchte, und dem geringen Lohne (vier Ducaten), den er verlangte, müſſen jene nicht allzu ſchlimm geweſen ſein. Dennoch erbot ſich Michelangelo, die Statue nochmals durch eine neue zu erſetzen. Metello Vari wies den Vorſchlag mit liebenswürdiger Wendung zurück: nur ein ſo groſser Geiſt wie Michelangelo könne ein Werk, das gar nicht beſſer zu machen ſei und ſeinesgleichen nicht habe, noch beſſer machen wollen. Zum Zeichen ſeiner freudigen Dankbarkeit ſchenkte er dem Künſtler ein Reitpferd.

Chriſtus, nackt und aufrechtſtehend dargeſtellt, wie es die Beſteller des Werkes im Vertrage vorgeſehen, hat das Kreuz mit der Rechten umfaſst und ſtutzt es zugleich mit der Linken, indem er den an ein Rohr befeſtigten Schwamm an daſſelbe andrückt. Beide Arme üben die gleiche Function aus: ſie halten das ſeitwärts von Chriſtus aufgepflanzte Triumphalkreuz feſt. Dadurch wird die Bewegung der ganzen Geſtalt beſtimmt. Der linke Arm legt ſich quer über die Bruſt, der Oberkörper wendet ſich dem Kreuze zu. Nur der Kopf, ſcharf nach rechts gerichtet, bringt Contraſte in die Haltung. Offenbar verzichtete Michelangelo freiwillig auf ein reicheres Geberdenſpiel und wollte nicht durch mannigfaltige Bewegung die Einheit und die Wahrheit der plaſtiſchen Auffaſſung ſchädigen. Nackte Figuren ſind in der Kunſtwelt nothwendig auf einen engeren Kreis der Thätigkeit angewieſen. Wenn über die Schilderung ruhiger Anmuth, kraftvoller Schönheit hinausgegangen und das Gebiet lebhaft bewegter Action betreten wird, ſo naht auch bald die Grenze der künſtleriſchen Berechtigung des Nackten. Es iſt überall da berechtigt, ja es bedingt oft die volle Wirkung, wo die ganze oder doch die entſcheidende Handlung auf der ſinnlichen Bewegung, der körperlichen Thätigkeit beruht; es iſt überflüſſig und kann ſogar die Wirkung ſchädigen, wo die Thätigkeit des Körpers oder einzelner Glieder nur die Aufgabe hat, eine innere Empfindung, eine Geiſteshandlung zu verdeutlichen, und wo auf das Erkennen der letzteren der Hauptnachdruck gelegt wird. Im Kampfe und Ringen, im Wettlauf und Tanze enthüllt ſich der künſtleriſche

Werth des Nackten; der Schilderung des ungebrochenen, naiven Naturlebens verleiht es erſt die volle Wahrheit. Ein nackter Leib hilft aber nichts dazu, die Geiſtesrichtung und den Charakter einer Perſönlichkeit anſchaulicher zu geſtalten. Die Antike hat dieſe Grenzen erweitert, doch nicht gänzlich vernichtet, in der neueren Kunſt dagegen beſitzen ſie vollſtändige Geltung. Michelangelo handelte alſo weiſe, indem er in ſeiner Chriſtusſtatue die phyſiſche Thätigkeit hervorhob, ſelbſt im Kopfe ſich auf den Ausdruck mildernſter Würde einſchränkte. Eine ſchärfere Invidualiſirung, die Andeutung des Lehrens und Segnens etwa durch eine emporgehobene Hand, hätte den Widerſpruch verſtärkt. Befremdend wird Michelangelo's Chriſtusbild immer wirken. Es verſchuldet nicht die Nacktheit dieſen Eindruck. Wer behauptet, daſs der fromme Sinn dieſelbe anſtöſsig finden mufste, vergiſst, daſs der Volksglauben die Heiligung eines Gegenſtandes nicht immer von ſeiner Ehrwürdigkeit abhängig machte. Wenn es wahr iſt, daſs nur die Umhüllung mit einem Bronzeſchuh den Marmorfuſs der Statue vor dem Schickſale bewahrte, von andächtigen Lippen ſchlieſslich ganz weggeküſst zu werden, ſo liegt ein giltiges Zeugniſs vor, wie wenig die Nacktheit den Cultus ſtörte. Neuere hervorragende Bildhauer haben uns das Bild Chriſti in bekleideten Statuen vorgeführt, ohne unſerer Phantaſie ſeine Erſcheinung näher zu bringen. Das Chriſtusideal, wie es ſich im Volksgeiſte aufgebaut hat und der Kunſt überliefert wurde, verlangt, ſo mufs man annehmen, eine andere Auffaſſung und Wiedergabe, als ihr die Einzelſtatue zu geben vermag. Ob Chriſtus häſslich, ob er ſchön von Geſtalt war, darüber herrſchte in den alten chriſtlichen Zeiten ein langer bitterer Streit. Finſterer Kunſthaſs hatte an dieſem Zanke groſsen Antheil, aber auch die dämmernde Empfindung, daſs die Natur des Erlöſers in der vollendeten äuſseren Erſcheinung nicht vollkommen ausgeſprochen werde, ſein Weſen vielmehr erſt in ſeinem Verhältniſs zu den Menſchen, in ſeinem Thun und Handeln ſich offenbare. Wenn Chriſtus am Kreuze dargeſtellt wird, einſam in dunkler Nacht ſterbend, oder wenn geſchildert wird, wie er gramerfüllt mit der Dornenkrone auf dem Haupte allein auf einem Steine ſitzt, ſo ſteigert dieſe Verlaſſenheit die dramatiſche Wirkung. Dramatiſcher Natur ſind überhaupt alle Züge, welche das ideale Bild Chriſti beſtimmen. Sein Leiden, ſein Lehren und Wirken im Kreiſe der Schüler, gegenüber den Widerſachern, verleihen ihm in den Augen der Gläubigen die göttliche Würde. Michelangelo's Statue mufste unter dieſen natürlichen Schranken plaſtiſcher Auffaſſung leiden. Sie zeigt uns das Bild eines Mannes von ſtattlichen Gliedern und edlem, ernſten Ausdruck, ſie hilft das Vorurtheil zerſtreuen, als wäre Michelangelo zur Wiedergabe milder, maſsvoller Geſtalten unfähig geweſen, ſie athmet aber nicht die Fülle des Lebens, welche Michelangelo's Jehova, ſeinen Propheten und Sibyllen in der ſixtiniſchen Kapelle die Unſterblichkeit ſicherten.

* * *

Eine dürftige Ausbeute an vollendeten Schöpfungen gewährt das Jahrzehnt, welches ſeit 1516 verſtreicht. Es fehlte zwar Michelangelo nicht an Aufträgen. Der König von Frankreich hatte keinen gröſseren Wunſch, als auch ein Werk

von Michelangelo zu beſitzen, ſelbſt wenn es nur »eine Kleinigkeit wäre.« Nachdem er die Bilder Raffael's, die heilige Familie, den heiligen Michael und das Porträt der Johanna von Arragonien empfangen hatte, mußte es ihn natürlich reizen, auch den anderen großen Meiſter in ſeinem Cabinet vertreten zu ſehen. Die Bauvorſteher der Kirche San Petronio in Bologna erbaten ſein Gutachten über die noch immer unvollendete Faſſade und legten ihm eine Reiſe nach Bologna nahe. Cardinal Grimani brannte vor Verlangen, eine Arbeit Michelangelo's, gleichviel, ob eine Malerei oder eine Sculptur, zu erwerben. Der Rath von Genua verhandelte mit ihm über ein Standbild Andrea Doria's. Viel geplagt wurde Michelangelo auch mit Bitten um Zeichnungen und Entwürfe. Als die Mitglieder der florentiner Academie 1519 ein Geſuch an den Papſt richteten, er möge die Uebertragung der Gebeine Dante's nach ſeiner Vaterſtadt geſtatten, faßte Michelangelo ſogleich ſelbſtändig den Plan zu einer größeren Schöpfung. Er unterſchrieb gleichfalls die Bittſchrift und fügte die Worte hinzu: »Auch biete ich mich an, dem göttlichen Dichter ein würdiges Denkmal in dieſer Stadt zu errichten.« Michelangelo konnte ſich aber nicht entſchließen, irgend ein Werk ernſtlich in Angriff zu nehmen. Stets ſtand, einem Geſpenſt gleich, das längſt begonnene und immer wieder unterbrochene Denkmal Julius' II. ihm vor Augen. Es raubte ihm die Freude am Schaffen und die Freiheit zu ſchaffen; es hinderte ihn, ſich einem anderen Werke mit voller Kraft hinzugeben, und doch fehlte ihm der Muth, daſſelbe entweder allen äußeren Hinderniſſen zum Trotze rüſtig weiterzuführen oder endgiltig aufzugeben. Auch hatten ihn die vielen Plagen und Reibungen, die mit den Vorarbeiten für die Faſſade von San Lorenzo verknüpft waren, merklich ermüdet. »Ich bin alt und ſchlecht aufgelegt«, klagte er ſeinem Freunde Angiolini, welcher Grimani's Bitte ihm vorgetragen hatte. »Wenn ich einen Tag gearbeitet habe, muß ich vier Tage ausruhen. Ich kann daher nichts ſicheres verſprechen.« So gingen viele Jahre hin. Er war gewiß nicht unthätig, kam aber nicht vorwärts. Und als er ſich endlich aufraffte, wollte es ſein Verhängniß, daß ſeine Kunſt abermals dem Hauſe Medici dienſtbar wurde.

XIII.

Die Mediceergräber.

Michelangelo in greifen Tagen ſprach öfter ſeufzend von der Tragödie ſeines Lebens und meinte damit das Juliusdenkmal. Mit vollem Rechte hätte er ſeine Klage ausdehnen können, daſs in ſeinem Leben eine Tragödie die andere ablöſte. Dieſe andere Tragödie aber waren die Mediceergräber. Vierzig Jahre lang plagte ihn das Juliusdenkmal. Eine kürzere Friſt verſtrich über der Arbeit an den Grabmonumenten in San Lorenzo, deſto härtere und ſchwerere Kämpfe bereitete das Werk dem Künſtler. Das Juliusdenkmal wurde Michelangelo ſchlieſslich doch nur durch den peinlichen Gedanken verbittert, daſs er ſich nicht kräftig und fähig erwieſen, die äuſseren Hinderniſſe ſeiner Vollendung zu überwinden. Die Mediceergräber dagegen brachten den Künſtlerberuf mit ſeiner ſittlichen Perſönlichkeit in herben Conflict. Er diente einer Familie, welche er gleichzeitig bekämpfte, und verherrlichte das Andenken eines Hauſes, deſſen Daſein er eigentlich verfluchen ſollte. Denn die Arbeit an den Mediceergräbern fiel in die Jahre, in welchen die Republik Florenz den letzten Verſuch wagte, die Herrſchaft der Medici zu brechen, nach kurzem heldenmüthigen Widerſtande aber ihrer Freiheit beraubt und unter das Joch der alten Machthaber zurückgebracht wurde.

Als Michelangelo das Werk begann, da lagen freilich noch die groſsen politiſchen Ereigniſse weit entfernt, erſchienen die Beziehungen zwiſchen Florenz und dem Haupte der mediceiſchen Familie, dem Papſte Leo, ungetrübt. Genoſſen doch die Florentiner als Landsleute des Papſtes groſse Gunſt in Rom, ſo daſs ſie von den übrigen Italienern vielfach beneidet, ja geradezu als Schmarotzer verſpottet wurden.

Man muſs annehmen, daſs gleich nach dem Tode des letzten directen Sproſſen Coſimo's, des jüngeren Lorenzo de' Medici, (4. Mai 1519) der Plan zu einem groſsen Familiengrabmale gefaſst wurde. In einem Briefe Michelangelo's an Domenico Buoninsegni aus dem Jahre 1519 findet ſich folgende Stelle: »Ich bin zu jeder Stunde bereit, mit meiner Perſon und meinem Leben dem Cardinal zu dienen, wenn es ihm gefällt. Ich meine die Grabmäler und die Marmorblöcke, die in Carrara beſtellt ſind.« Doch gewann der Plan erſt im folgenden Jahre eine greifbare Geſtalt. Michelangelo entwarf eine Skizze zur Grabkapelle

und zu dem Denkmal, welche Giulio de' Medici, dem Cardinal, in Rom vorgelegt wurde. In der Kapelle ſollten der alte Coſimo und ſein Enkel Lorenzo il Magnifico, dann die jüngſt verſtorbenen Glieder der Familie: Giuliano, Herzog von Nemours, und Lorenzo, Herzog von Urbino, beigeſetzt werden. Alle vier Gräber waren frei aufgeſtellt und in der Mitte der Kapelle errichtet. Der Cardinal billigte den Entwurf; nur erhob er (20 Nov. 1520) den Einwand, daſs die beſchränkten Raumverhältniſſe der Kapelle die freie Aufſtellung der Monumente ſchwer zulaſſen würden. Ob ſich Michelangelo gleich oder erſt ſpäter dem Bedenken fügte, wiſſen wir nicht, jedenfalls gab er den Plan auf und verlegte, wie alle uns erhaltenen Zeichnungen zeigen, die Denkmäler an die Wände der viereckigen Kapelle.

Im guten Glauben an den ernſten Willen des Cardinals und nachdem er (9. April 1521) eine Anzahlung von 200 Ducaten empfangen hatte, ging Michelangelo ſofort mit dem gewöhnlichen leidenſchaftlichen Eifer daran, das Material für ſeine Arbeit in ſeinen Beſitz zu bringen. Bereits am 10. April ſendet er einen Steinmetzen nach Carrara, um hier Marmor brechen zu laſſen, er ſelbſt folgt ihm und bleibt in Carrara zwanzig Tage, gibt die Maſse der Steine genau (zum Theil in Thonmodellen) an, und ſchlieſst mit zwei Genoſſenſchaften (22. und 23. April) Verträge ab, über die Lieferung von 200 Laſten Marmor. Die gröſsere Maſſe war für den architectoniſchen Schmuck der Grabkapelle beſtimmt, doch werden drei Blöcke für Figuren und ein Block für eine ſitzende Madonna beſonders erwähnt. Nun beginnt aber wieder das alte Schauſpiel, welches ihm die Arbeit an der Faſſade von San Lorenzo verleidet und ſeine Seele mit Bitterkeit erfüllt hatte. Wieder erfuhr er ſchwere Täuſchungen und gerieth das kaum begonnene Werk ins Stocken.

Michelangelo hatte gleich nach ſeiner Rückkehr von Carrara dem Cardinal Vorſchläge gemacht, wie er die Arbeit weiter zu führen gedenke, entweder indem er gegen eine runde Summe das ganze Werk unternimmt und fertig ſtellt oder indem er nach dem Maſse und der Zeitdauer ſeiner Arbeit bezahlt wird. Dieſe Anträge wurden ziemlich ungnädig zurückgewieſen. Er erbot ſich ſodann, als der Cardinal doch wieder auf die Sache zurückkam, die Modelle der Grabmäler aus Holz in ganzer Gröſse herzuſtellen, ebenſo die Thonmodelle für die Figuren und die Ornamente zu liefern. »Abermals wurde nichts daraus.« Einen dritten Anlauf wagte Michelangelo, als der Cardinal auf dem Wege zum Heere der Liga im Sommer 1520 Florenz berührte. »Ich eilte gleich zu ihm, denn ich wollte ihm gern dienen und erhielt den Beſcheid, ich möchte nur die Steine und die Arbeiter beſorgen und ſchaffen, was in meinen Kräften ſtände, ſo daſs er bei der Rückkehr etwas gethan vorfinde, ihn aber nicht weiter fragen. Wenn er am Leben bleibe, wolle er auch die Faſſade noch vollenden. Uebrigens habe er dem Domenico Buoninſegni die nöthigen Gelder angewieſen. Als ich aber bei dieſem mich meldete, erhielt ich die Antwort: er wiſſe von nichts.« Auf der Rückreiſe von Mailand im Dezember 1520 gewann der Cardinal trotz ſeiner Eile — er hatte das Heer der Liga auf die Nachricht vom Tode des Papſtes (1. Dezember) ſchleunigſt verlaſſen und begab ſich nach Rom zum Conclave — die Zeit Michelangelo zu ſprechen. Die Hoffnung, jetzt endlich Gewiſſes über

ſeine Zukunft zu erfahren, wurde jedoch abermals getäuſcht. »Wir wollen, daſs an den Grabmälern etwas gutes ſei, nämlich etwas von deiner Hand.« Mit dieſen höflichen Worten wurde der arme Künſtler vertröſtet. Das Werk ſelbſt blieb liegen und ſchwebte noch volle zwei Jahre als unfertiger Plan in der Luft.

Zur Entſchuldigung des Cardinals darf man wohl in dieſem Falle auf die ſchweren politiſchen Wirren und die Geldnoth, unter welchen das Papſtthum gerade in dieſen Jahren darniederlag, hinweiſen. Zwei neue Weltmächte waren allmählich in die Höhe gekommen und hatten den italieniſchen Boden zum Schauplatze auserſehen, hier ihre Kraft zu erproben und ihren Kampf auszufechten. Wie die ganze Welt, ſo war auch der päpſtliche Hof in zwei Parteien, in eine franzöſiſche und eine ſpaniſche getheilt. Die ausſchlieſsliche Herrſchaft der einen oder der anderen Macht zu verhindern, bald an dieſe, bald an jene ſich anzulehnen, durch dieſe Schaukelkunſt ſich Vortheile zu ſichern, bildete das Hauptziel der päpſtlichen, auch auf das Familienintereſſe bedachten Politik. Die Helden gingen, die Diplomaten kamen. Begreiflich litt unter den unaufhörlichen politiſchen Sorgen die ſtetige Kunſtpflege. Groſse Pläne wurden wohl gefaſst, aber nicht mehr mit treuer Liebe durchgeführt. War der erſte Reiz verflogen, ſo lieſs man den Plan leicht wieder fallen, durch andere Intereſſen abgezogen oder auch der groſsen Koſten wegen bedenklich geworden. Denn namentlich in den letzten Regierungsjahren Leo's X. zeigten die päpſtlichen Kaſſen eine erſchreckende Leere. Aus den mannigfachen Verhandlungen mit Michelangelo empfängt man den deutlichen Eindruck, wie lähmend die Geldnoth auf die künſtleriſchen Unternehmungen zurückwirkte. Zuerſt werden glänzende Verſprechungen gemacht, auch die erſten Anzahlungen raſch und reichlich geleiſtet, dann aber zeigt ſich ein plötzlicher Umſchlag der Stimmung und ſichtlicher Wiederwille, weiter zu gehen und noch ferner groſse Summen für halbvergeſſene Werke zu ſpenden. Dieſes Verhalten entſpricht nur zu gut der leichtſinnigen Wirthſchaft Leo's X, der unfähig war, augenblicklichen Gelüſten von Freigebigkeit zu widerſtehen, für weitausſehende Unternehmungen aber niemals Geld bereit hatte. Der reichſte Papſt war zugleich der ärmſte. Nach ſeinem Tode fand ſich im Schatze nicht einmal ſo viel vor, um Wachskerzen für die Exequien zu kaufen.

Die ſchlechtgeordneten Finanzen der Medici erklären die immer wiederkehrenden Verſchleppungen der Arbeiten, zu welchen Michelangelo berufen war. Sie dauerten auch während des Pontificats Hadrians VI. So lange die Herrſchaft dieſes ehrlichen aber den feingebildeten und durch die Prachtliebe Leo's verwöhnten Italienern widerwärtigen Mannes währte, der in der Sixtiniſchen Kapelle nur eine Badeſtube voll nackter Kerle — una stufa d'ignudi — ſah, laſtete überhaupt ein Druck auf allen Künſtlern. Der Cardinal Giulio de' Medici hatte aber noch einen beſonderen Grund, jetzt nicht allzueifrig Michelangelo's Arbeiten in Florenz zu betreiben. Denn der Papſt, von den Erben Julius' II. gewonnen, fand es nur billig, daſs Michelangelo angehalten werde, ſein Verſprechen zu erfüllen und das Denkmal Julius II. zu vollenden. Wolle er dieſes nicht, ſo möge er das empfangene Geld zurückzahlen und Schadenerſatz leiſten. Der Cardinal, welcher ſich bereits als den künftigen Thronerben anſah und ſeinen Einfluſs am päpſtlichen Hofe wahren muſste, hätte unklug gehandelt, wenn er

Michelangelo offen von dem Juliusdenkmal abzog und ſo dem ausgeſprochenen Willen des Papſtes ſich wiederſetzte. Es blieben daher die Arbeiten für die Mediceergräber vorläufig liegen. Erſt als der Cardinal ſelbſt den Stuhl Petri beſtieg (10. Nov. 1523), kam neues Leben in das Werk. Auch Michelangelo, allen Erfahrungen zum Trotze, theilt die fröhlichen Hoffnungen, mit welchen die Römer und alle Künſtler den Regierungsantritt Clemens' VII. begrüſsten. »Ihr werdet gehört haben, ſchrieb er dem Domenico Fancelli nach Carrara (25. Nov.), daſs der Cardinal zum Papſte gewählt worden iſt. Es ſcheint daſs alle Welt ſich darüber freut. In der Kunſt, ſo meine ich, wird er groſse Dinge unternehmen, alſo dienet gut und treu, daſs wir Ehre einlegen.«

Mit erhöhtem Eifer ging Michelangelo wieder an die Arbeit. Den Tag, an welchem ſeine perſönliche Thätigkeit an den Mediceergräbern anfing, verſäumte er nicht in ſeinen Ricordi förmlich anzumerken. »Heute am 12. Januar 1524 begann Baſtiano, der Schreiner, mit mir an den Modellen für die Grabmäler zu arbeiten.« Da Michelangelo genau Buch und Rechnung führte, ſelbſt die Nägel, die Bretter, Latten, den Leim einzuſchreiben nicht vergaſs, ſo kann der Fortgang der Arbeit mit groſser Sicherheit verfolgt werden. Der übrigens ganz einfache Bau der Grabkapelle war am früheſten fertig geworden. Am 6. Februar wurde bereits das Gewölbe in Felder eingetheilt und für die Aufnahme des Stucco vorbereitet, bald darauf auch die äuſsere Laterne von dem Maurermeiſter Stefano di Tommaſo vollendet und die faſſettirte vergoldete Kugel, ein Werk des Goldſchmiedes Piloto, aufgeſetzt. Ehe drei Monate verſtrichen waren, hatte Michelangelo bereits das erſte Holzmodell für die Architektur der Grabmäler zuſammengeſtellt und die Thonmodelle für die Figuren in Angriff genommen. Und da die Ankunft der in Carrara beſtellten Steine ſich verſchleppte, ſo lieſs er aus ſeinem Hauſe zwei ihm gehörige Blöcke nach San Lorenzo überführen, um die Marmorarbeit beginnen zu können.

Es ſollte aber Michelangelo auch jetzt nicht ſo gut werden, das angefangene Werk ungeſtört und ungehemmt fortzuſetzen. Papſt Clemens war nicht aus dem Kraftſtoffe eines Julius II. gebildet worden; nicht einmal die Eigenſchaften, welche Leo's Regierung, wenn nicht groſs, doch äuſserlich glänzend geſtaltet hatten, zeigten ſich bei ihm entwickelt. Sein Wankelmuth und ſeine Unentſchloſſenheit, ſein kleinlich kurzſichtiges Weſen, das ihn nicht über die nächſten Intereſſen hinausblicken und darum ſtets den richtigen Augenblick der Entſcheidung verſäumen lieſs, erwieſen ſich nicht allein in der Politik verhängniſsvoll, ſondern warfen auch auf ſeine Kunſtliebe einen dunklen Schatten. Er beſaſs nicht den feſten Willen, auf einer Sache, die einmal beſchloſſen war, zu beſtehen, wechſelte gern Pläne und war neuen Projekten leicht zugänglich. Kein Wunder, daſs das Verhältniſs zu Michelangelo bald getrübt wurde und die Klagen über den wetterwendiſchen Herrn in den Briefen des Künſtlers regelmäſsig wiederkehren. Von den Arbeiten an der Lorenzofaſſade her muſste es dem Papſte bekannt ſein, daſs Michelangelo nach ſeiner ganzen Natur unmöglich mit anderen Künſtlern gemeinſam wirken konnte, eine Gleichordnung mit Fachgenoſſen nicht duldete. Trotzdem kam er jetzt abermals darauf zurück. Als der Bildhauer Andrea Sanſovino zu Weihnachten 1523 in Rom ſich aufhielt und dem Papſte den Wunſch

ausſprach, an den Arbeiten in San Lorenzo mitthätig zu ſein, ging dieſer gleich darauf ein und trug Andrea auf, mit Michelangelo die weitere Abrede zu treffen. Michelangelo zögerte nicht mit ſeiner entſchiedenen Weigerung. »Heiliger Vater, ſchrieb er dem Papſte, wenn Ihr wollt, daſs ich das Werk ausführe, ſo ſetzt mir nicht andere Künſtler auf den Nacken, ſondern vertraut mir und gebt mir volle Freiheit. Ihr werdet ſehen, was ich machen kann, und ich werde Euch ſchon Rechenſchaft legen.« Kaum war dieſe Wolke vorübergezogen, ſo ſtieg ſchon wieder eine andere auf. Dem Papſte kam der Gedanke, für die mediceiſche Bücherſammlung, welche nach dem Tode Leo's nach Florenz zurückgebracht worden war, einen ſelbſtändigen, würdigen Bau zu errichten. »Es iſt zwar nicht meine Sache, meinte Michelangelo, als ihm (Januar 1524) der Wille des Papſtes kundgegeben wurde, doch will ich die Entwürfe gleich zeichnen.« Lange dauerten die Verhandlungen. Der Papſt fand an der Skizze manches auszuſetzen, namentlich, daſs Michelangelo die Räume der Bibliothek nur durch Holzlagen von den unteren Zellen der Kanoniker trennte. »Da könnte ja ein betrunkener Mönch leicht die Bibliothek in Brand ſetzen.« Er verlangte eine Wölbung. Noch im Dezember 1525 waren die Pläne nicht endgiltig feſtgeſtellt. Der raſchen Vollendung der Grabmäler war dieſer neue Auftrag nicht förderlich. Er vermehrte die Koſten und ſteigerte den Bedarf an Marmor. Michelangelo fand aber ſchon jetzt nur zu oft Anlaſs zur Klage, daſs die beſtellten Steine ausbleiben und vom Papſte kein Geld angewieſen werde. Auf einen dem römiſchen Hofe bequemen und hier auch gewöhnlichen Ausweg ging Michelangelo nicht ein. Der Vertrauensmann des Papſtes Giovan Francesco Fattucci trug dem Künſtler eine geiſtliche Pfründe anſtatt des Monatsſoldes von 50 Ducaten an. Das Bild eines ſorgenfreien Alters lockte Michelangelo nicht, wenn es durch die Verpflichtung, die niederen Weihen zu empfangen und ehelos zu bleiben, erkauft werden ſollte.

Heute hob der Papſt den Bibliotheksbau, morgen ein Ciborium über dem Altar in S. Lorenzo, beſtimmt, die Reliquien zu bergen, zwiſchen die Arbeiten an den Medicergräbern ein; das Tollſte war aber der Einfall, an der Ecke der Loggia des mediceiſchen Gartens eine Coloſſalſtatue, vierzig Ellen hoch, ſo daſs ſie noch die Zinnen des Palaſtes überragte, aufzumauern. Wahrſcheinlich hatte die Erinnerung an den neroniſchen Coloſs dieſen thörichten Gedanken geboren. Michelangelo trumpfte ihn, wie ſich gebührte, mit derbem Spotte ab. »Ich ſchlage vor, ſchrieb er (October 1525) an Fattucci, den Coloſs an der andern Ecke des Platzes zu errichten, da wo die Barbierſtube iſt, und um nicht den Miethzins, den dieſe zahlt, zu verlieren, könnte die ſitzende Statue hohl gemacht werden und in die Höhlung der Barbier überſiedeln. Allerdings muſste die Barbierſtube wie bisher einen Schornſtein haben; da denke ich der Statue ein hohles Füllhorn in die Hand zu geben, durch welches der Rauch abzieht. Von dem hohlen Kopfe habe ich gleichfalls vor, Vortheil zu ziehen. Ich kenne auf dem Platze einen Höker, der ein guter Freund von mir, und dieſer hat mir insgeheim mitgetheilt, in dem Raume des Kopfes gäbe es einen prächtigen Taubenſchlag. Mir fällt aber noch etwas Beſſeres ein. Man könnte den Coloſs höher machen; von Werkſtücken laſſen ſich ja Thürme erriehten; und der Kopf würde dann

als Glockenthurm dienen und im Innern die Glocken von San Lorenzo aufgehangt werden. Wenn dieſelben angeſchlagen würden und der Schall aus dem Munde heraus käme, möchte man dann nicht glauben, beſonders an Feſttagen wo öfter und mit den groſsen Glocken gelautet wird, der Coloſs ſchreie um Erbarmen?«

Von der Errichtung der Coloſſalſtatue war fernerhin keine Rede. Eine andere Gefahr drohte ſeinen Arbeiten, als der Papſt (Mai 1524) von Jacopo Salviati für den Plan geworben wurde, auch Papſt Leo's und das eigene Grabmal in der neuen Sacriſtei — ſo hieſs die Grabkapelle in San Lorenzo, zum Unterſchiede von der alten von Brunellesco gebauten auf der entgegengeſetzten Seite der Kirche — zu errichten. Ein Monument mit zwei Sarkophagen ſollte dem Andenken des alten Cosimo und des Lorenzo il Magnifico, ein zweites ebenfalls mit zwei Sarkophagen, jenem der beiden Herzöge Giuliano und Lorenzo des Jüngeren gewidmet werden, die beiden Päpſte aber jeder ein ſelbſtändiges Denkmal erhalten. Michelangelo wies dieſe Erweiterung des urſprünglichen Planes nicht unbedingt von ſich. Wie aus dem Briefwechſel mit Fattucci hervorgeht, zeichnete er, den Wünſchen des Papſtes entſprechend, neue Entwürfe, wobei er freilich die Beſchränktheit des Kapellenraumes doppelt hinderlich fühlen muſste. Wie bald und aus welchen Gründen die Abſicht, auch den beiden Päpſten in der neuen Sacriſtei von San Lorenzo eine Grabſtätte zu bereiten, aufgegeben wurde, läſst ſich nicht mehr genau feſtſtellen. Im Jahre 1526 dachte man offenbar nicht mehr an die Papſtbegräbniſſe, ſelbſt Cosimo und Lorenzo Magnifico erſcheinen in dieſer Zeit bereits ausgeſchieden. Es iſt von nun an nur noch von Monumenten für Giuliano und Lorenzo dem Jüngeren, den beiden »capitani«, die Rede.

Die Spuren der mannigfachen Wandlungen in der Anlage der mediceiſchen Gräber laſſen ſich in den erhaltenen Skizzen und Zeichnungen ziemlich deutlich verfolgen. Sind wir auch nicht im Stande die Zeitfolge der einzelnen Blätter zweifellos zu beſtimmen, da mehrere Entwürfe auch als bloſse Varianten desſelben Grundgedankens aufgefaſst werden können, ſo entdecken wir doch mit vollkommener Sicherheit zwei aufeinander folgende Stufen in der Entwickelung des Planes. Mehrere Skizzen, wenn auch nicht immer die eigenhändige Arbeit Michelangelo's, ſo doch gewiſs auf ſeinen Angaben und Vorlagen beruhend, zeigen je zwei Sarkophage an einander gereiht und einer reichen Wanddecoration untergeordnet. Beiſpiele dieſer Anordnung liefern Zeichnungen in Oxford, (Univerſität und Guiſe-Sammlung), London (British Muſeum), Florenz, im Louvre und in der Wiener Albertina. Charakteriſtiſch für dieſe frühere Auffaſſung des Werkes erſcheint die ſtarke Betonung des architektoniſchen Schmuckes und die Abweſenheit der Porträtſtatuen. Die Sarkophage ſind in ganz einfachen Formen gehalten, auf ihren geſchweiften Deckeln ruhen liegende Figuren, die mit den ausgeführten Statuen nur eine flüchtige Aehnlichkeit beſitzen, gewiſs aber, wie dieſe, allegoriſche Geſtalten vorſtellen. Darüber erhebt ſich eine reich gegliederte Grabfaſſade, einmal (Florenz) durch Pilaſter, das anderemal (Oxford durch joniſche Säulen

in drei Abtheilungen getrennt. Die mittlere Abtheilung wird ſtets durch eine Madonnenſtatue ausgefüllt. Die Madonna iſt in dem florentiner Entwurfe ſtehend dargeſtellt, in den anderen Skizzen dagegen ſitzt ſie und hält ein Buch in der Hand, nach welchem das zwiſchen ihren Beinen ſtehende Chriſtuskind greift. Weder das eine noch das andere Motiv fand bei Michelangelo dauernde Gunſt, ward vielmehr, als er an die plaſtiſche Ausführung ſchritt, vollſtändig verworfen. Die beiden Seitenabtheilungen offenbaren in den einzelnen Zeichnungen gleichfalls einen mannigfachen Wechſel der Compoſition. Bald ſind ſie als Felder gedacht, beſtimmt Reliefbilder aufzunehmen, bald erſcheinen ſie durch Statuen belebt. Je zwei Statuen, die unteren innerhalb eines viereckigen Rahmens ſitzend, die oberen in einer Niſche ſtehend, ſchmücken jede Seite. Heiligenfiguren hatte der Künſtler namentlich in den beiden unteren Statuen ſchwerlich im Sinne. Die ſitzende Geſtalt links zeigt den Kopf in ſcharfem Profil und richtet den Blick in die Ferne; der Mantel fällt loſe von der rechten Schulter herab, ſo daſs die andere Schulter mit Bruſt und Arm nackt erſcheint. Die Figur der Gegenſeite ſtützt den Kopf auf den Arm, der auf einem aufrecht geſtellten Buche ruht. Das Ausblicken in die Ferne, die Verſunkenheit in ſchwere Gedanken erinnern an den ähnlichen Ausdruck der beiden Herzöge in den ausgeführten Grabmälern und locken, hier bereits die Keime zu der charakteriſtiſchen Bildung der letzteren zu erblicken. Doch hält die Anweſenheit des Buches, wenig paſſend bei der Schilderung von Feldherrn, und die zeitloſe Tracht dieſen Glauben wieder zurück. Die oberen, ſtehenden Figuren, die eine mit verſchränkten Armen, die andere undeutlich in der Geberde — der rechte Arm hängt läſſig herab, der linke trägt einen Gegenſtand — können ebenſogut als allegoriſche Geſtalten wie als Heiligenbilder aufgefaſst werden. Gekrönt wird die Grabfaſſade in der Mitte durch eine mächtige Scheibe, wahrſcheinlich zur Aufnahme des Wappenſchildes beſtimmt, an welche ſich Engel, gleichzeitig einen Vorhang zurückſchiebend, anlehnen; rechts und links ſind dann weiter über dem kräftigen Geſimſe Vaſen und Kandelaber aufgeſtellt, zwiſchen dieſen noch ruhende Figuren angeordnet.

Aus allen dieſen Entwürfen iſt kein einziger Zug auf das wirklich ausgeführte Werk übertragen worden. Bereits im Jahre 1524 beginnt Michelangelo die Grabdenkmäler in eine neue Form zu faſſen. An die Stelle der zwei kleineren nebeneinander geſtellten Sarkophage tritt ein gröſserer Sarkophag, über welchem die Porträtfigur, in einer Niſche ſitzend, ſich erhebt. Dieſe Compoſition verſinnlichen, wenn auch flüchtig, Zeichnungen im Louvre, im britiſchen Muſeum und in Oxford; auf dem letzteren Blatte lieſt man noch einen kurzen Vermerk über kleine Ausgaben der Haushaltung von Michelangelo's eigener Hand, wie er ſolche zu beſſerer Erinnerung raſch aufzuzeichnen liebte und dabei das Datum: 16. Juni 1524. Damals befand ſich die Sache der Grabmäler, wie wir wiſſen, in einer Art von Kriſis. Es ſollten aufser den vier urſprünglich beſtimmten Gräbern auch die Ruheſtätten der beiden mediceiſchen Päpſte in der Kapelle einen Platz erhalten. Während die Schöpfer des mediceiſchen Ruhmes und die Erben der mediceiſchen Macht, die beiden alten Volkshäupter und die jungen Herzöge ſich mit einem gemeinſamen Denkmale begnügen muſsten, dachte man daran, jeden der beiden Päpſte durch ein beſonderes Denkmal zu ehren. In dieſe Zeit fallen offenbar die zuletzt

erwähnten Entwürfe, welche nur einen Sarkophag in der Mitte der Wand und darüber Nischen, die mittlere mit der Statue des Verstorbenen ausgefüllt, zeigen. Und bei dieser Anordnung blieb es auch, als der Plan des Mausoleums, wahrscheinlich in Folge der Geldnoth des Papstes wesentlich beschnitten und auf die Errichtung von zwei Grabmälern für Giuliano und Lorenzo Medici eingeschränkt wurde. Das geschah, wie aus den Briefen Michelangelo's geschlossen werden muss, im Jahre 1525.

Am 24. October dieses Jahres schrieb er an Giovan Francesco Fattucci: »Die vier angefangenen Statuen sind noch nicht vollendet und ist noch viel daran zu machen. Die vier anderen Statuen der Flüsse sind noch nicht begonnen, weil kein Marmor da war; doch ist er jetzt gekommen.« Wenige Monate später (April 1526) berichtet er demselben Agenten über den Fortgang der Arbeiten Folgendes: »In der nächsten Woche werde ich die bereits angelegten Statuen zudecken lassen und die Sacristei für die Steinmetzen frei lassen, denn ich will, dass sie das andere Grab zu mauern anfangen, jenem gegenüber, welches bereits gemauert und festgefugt ist und woran nur wenig fehlt. Während sie mauern, denke ich, kann die Wölbung fertig gemacht werden. Ich glaube mit einer hinreichenden Zahl von Arbeitern könnte dieses in zwei bis drei Monaten geschehen. Doch davon verstehe ich nichts. In der nächst folgenden Woche kann seine Heiligkeit bereits den Meister Giovanni da Udine (für die Stuccoarbeiten) senden, wenn er will, dass das Werk jetzt schon geschehe, denn dann wird alles in Ordnung sein. Ich arbeite so viel ich nur vermag. In vierzehn Tagen beginne ich den anderen »Capitano«; dann bleibt mir von wichtigen Arbeiten nichts übrig als die vier Flüsse. Die vier Figuren auf den Sarkophagen, die vier anderen Figuren auf dem Boden, das sind die Flüsse, die zwei »Capitani« und die Madonna, die an der Kopfseite der Gräber zu stehen kommt, das sind die Statuen, die ich gern eigenhändig arbeiten möchte und von diesen habe ich sechs bereits angefangen. Ich fühle mich wohl im Stande, dieselben zur rechten Zeit fertig zu machen oder das minder Wichtige von Anderen ausführen zu lassen.«

Seit dem April 1526 fehlen für eine lange Zeit alle Nachrichten über die mediceischen Denkmäler. Der Grund des Schweigens liegt offen zu Tage. Im Jahre 1527 stellte Michelangelo die Thätigkeit in San Lorenzo ein. Die Pest, die schon länger lauernd, jetzt ihre volle Wuth entfesselte, verjagte die Arbeiter, der furchtbare Krieg, welcher mit der Plünderung Roms begann und mit der Vernichtung der florentiner Republik schloss, lähmte die Hand des Künstlers.

* * *

Dreimal im Laufe eines Jahrhunderts, so beginnt Benedetto Varchi seine Erzählung der Geschichte von Florenz, versuchten die Florentiner die Gewalt der Medici zu brechen, dreimal verbannten sie dieselben aus der Stadt, aber jedesmal kehrten die Medici, gröfser an Macht, wieder. Das Exil des alten Cosimo, das kaum ein Jahr währte, hatte die Florentiner nur von der Unentbehrlichkeit des Mannes überzeugt. Friedlich war er zurückberufen worden; die Rückkehr aus der zweiten achtzehnjährigen Verbannung hatten sich die Medici bereits mit den

Waffen in der Hand ertrotzt. Die enge Verbindung der Familie mit dem Papſtthum war ſeitdem ihre ſtärkſte Stütze geweſen. Als nun das Papſtthum ſelbſt die tiefſte Demüthigung erfahren hatte, Clemens VII. ſcheinbar machtlos zu Boden lag, glaubten die Florentiner endlich die rechte Stunde gekommen, die alte Freiheit für immer zu ſichern.

Papſt Clemens hatte guten Grund, die Franzoſen ebenſo zu fürchten, wie die Kaiſerlichen und hätte am liebſten Franz I. und Karl V. Italien fern gehalten. Sein verhängnisvoller Wahn, die eine Partei gegen die andere ausſpielen zu können, brachte ihm das Verderben. Im entſcheidenden Augenblicke fand er ſich von der franzöſiſchen Hilfe verlaſſen und dem Angriffe der ſpaniſchen Söldner und der deutſchen Landsknechte rettungslos preisgegeben. Das Ziel ſeiner Politik war die Befreiung Italiens und die Hebung der mediceiſchen Hausmacht, ihr Ende die Eroberung Roms durch die kaiſerlichen Truppen an dem weltgeſchichtlichen Tage des 6. Mai 1527 und die Vertreibung der Medici aus Florenz. Kaum war die Nachricht von dem Falle Roms und der Flucht des Papſtes (11. Mai) nach Florenz gedrungen, als das ohnehin aufgeregte und ſeit längerer Zeit unruhige Volk ſich zum Sturm gegen die herrſchende Partei erhob und die Zuſtände, wie ſie vor der Rückkehr der Medici 1512 beſtanden hatten, wiederherſtellte.

Michelangelo war kein politiſcher Kopf, noch weniger ein ſtrammer Parteimann. Als ihm (Auguſt 1528) ein allerdings untergeordnetes Amt bei der Behörde, welche die fiscaliſchen Rechte an den Liegenſchaften und Einkünften der einzelnen Gemeinden zu wahren hatte, übertragen wurde, dachte er nicht daran, daſſelbe ſelbſt zu übernehmen. »Das verſtehe ich nicht, dazu habe ich auch nicht die Zeit.« Am liebſten hätte er es an ſeinen Bruder Buonarroto übertragen. Auch das perſönliche Stimm- und Wahlrecht lockte ihn nicht. Bei der Wahl eines Proveditore gab er einem Bekannten die Vollmacht, auch in ſeinem Namen zu ſtimmen. »Ihr verſteht dieſe Dinge beſſer als ich, daher billige ich die Stimme, die Ihr an meiner Statt abzugeben habt, wenn ich nur ſo viel Stimme behalte, um plaudern zu können.« Freunden, welche ſich vor den entfeſſelten Leidenſchaften des Volkes fürchteten, half er, ihre Habe an einem ſicheren Orte zu bergen. Piero di Filippo Gondi bat ſich als Verſteck die Sacriſtei von San Lorenzo aus. »Damit ich nicht ſehe, was er da mache, noch merke, wo er ſeine Sache berge, händigte ich ihm die Schlüſſel zur Sacriſtei ein.« Gegen die angeſehenſten Parteikämpfer, welche in dieſer Zeit in Florenz herrſchten, gegen Niccolò Capponi und Francesco Carducci, ſprach er nachmals herbe Urtheile aus. Und wenn auch Michelangelo's Erinnerungen im Greiſenalter an dieſe ſturmiſchen Tage in Bezug auf die Thatſachen nicht mehr feſt und ſicher waren, ſo liegt doch kein Grund vor, ihre Richtigkeit in Bezug auf ſeine Stimmungen zu beſtreiten.

Michelangelo's Verhalten wurde nicht durch politiſche Erwägungen, ſondern durch patriotiſche Empfindungen beſtimmt. Der begeiſterte Verehrer Dante's hegte ein ſtolzes Bild von der Größe ſeiner Vaterſtadt in der Bruſt; der Mann, welcher als Jüngling Savonarola's dunklen, aber das Gemüth tief ergreifenden Worten gelauſcht, konnte von dem Traume eines freien Florenz nicht laſſen. Jetzt

ſchien der Traum in lebendige Wahrheit ſich verwandeln zu wollen. Wie in den Tagen Savonarola's wurde Chriſtus wieder als König von Florenz ausgerufen, wie damals wurden ſtrenge Geſetze zu Gunſten der Ehrbarkeit und der guten Sitte erlaſſen und auch der groſse Rath, welchen der Mönch von San Marco als den beſten Schutz der Freiheit empfohlen hatte und für welchen auch Michelangelo in ſeiner politiſchen Unſchuld ſchwärmte, ſchien zu gröſserer Bedeutung erhoben zu werden. Wenn nur nicht die vielen Parteien, die ewigen Streitigkeiten und inneren Kämpfe das ideale Bild der freien Republik getrübt hätten! Dieſe lieſsen ihn nicht allein für die Zukunft der Vaterſtadt bangen, ſondern ſchreckten auch ſeine Künſtlerſeele und bewirkten, daſs er zunächſt von aller thätigen Theilnahme an den öffentlichen Angelegenheiten ſich zurückhielt. Ohnehin nahmen ihn Familienſorgen in Anſpruch. Sein Bruder Buonarroto, der ihm von allen Verwandten am nächſten ſtand, ſtarb an der Peſt am 2. Juli 1528. Er hatte es im Leben nicht weit gebracht, Michelangelo's Unterſtützung im reichſten Maſse genoſſen. Auch jetzt muſste Michelangelo die Koſten der Krankheit und des Begräbniſſes tragen und der beiden hinterlaſſenen Kinder, Lionardo und Francesca, ſich annehmen. Die Tochter wurde in ein Kloſter gebracht, um hier bis zu ihrer Verheiratung zu bleiben. Aber auch die Hände des Künſtlers ruhten nicht vollſtändig.

* * *

Die politiſche Umwälzung in Florenz hatte Michelangelo gezwungen, die Thätigkeit an den mediceiſchen Grabmälern zu unterbrechen, weil es am Gelde fehlte, dieſelbe Umwälzung brachte ihm dafür eine andere Arbeit, rückte ein halbvergeſſenes Werk wieder in den Vordergrund. Der rieſige Marmorblock, welchen die Signorie im Jahre 1507 in Carrara erworben hatte, damit Michelangelo aus demſelben eine Statue für den Platz vor dem Palaſte meiſsele, war viele Jahre unbenutzt geblieben. Bekanntlich hatte Papſt Julius II. die Reiſe Michelangelo's nach Carrara verhindert, da er den Beginn der Frescomalerei in der Sixtina nicht zurückſchieben wollte. Lange Jahre lag der Stein unbenutzt in den Marmorbrüchen von Carrara, bis er endlich von Clemens VII. dem Baccio Bandinelli zur Bearbeitung überwieſen wurde. Vaſari berichtet in der zweiten Ausgabe ſeiner Biographieen ausführlich über die Kniffe und Liſten, welche bei dieſem Anlaſs gegen Michelangelo in's Werk geſetzt wurden. Der Neid Baccio's, die wetterwendiſche Geſinnung des Papſtes machen die Luſt an Intriguen gegen Michelangelo und ihren Erfolg wahrſcheinlich. Nach Vaſari's Erzählung ſoll der päpſtliche Agent, Domenico Buoninſegni, aus Aerger, daſs Michelangelo bei dem Bau der Lorenzofaſſade nicht mit ihm gemeinſam Betrug üben wollte, den Papſt bewogen haben, den ledigen Block einem anderen Bildhauer zu ſchenken. Baccio Bandinelli, der ſich gern als der Doppelgänger Michelangelo's aufſpielte, in Wahrheit nur als deſſen Affe auftrat, erbot ſich, einen Hercules, welcher den Cacus tödtet, zu meiſseln. Der Block wurde im Jahre 1525 in Carrara verladen und unter ſchweren Umſtänden — er ſank im Arno und wurde mühſelig von Pietro Roſſelli aus der Tiefe des Fluſſes gehoben

— nach Florenz gebracht, wo Bandinelli die Gruppe auszuhauen begann. Seine Arbeit wurde aber bald geſtört. Bandinelli hatte ſeine künſtleriſchen Erfolge ausſchliefslich auf die Gunſt der Medici gebaut, ſeine Dienſtbarkeit in auffälliger Weiſe ausgeſprochen. Er fühlte ſich nach der Vertreibung der Medici in Florenz nicht mehr ſicher, liefs ſein Werk im Stich und floh nach Rom. Dieſe Gelegenheit benutzte Michelangelo, um den ihm, wie es ſcheint, wiederholt zugeſagten Block für ſich zu fordern. Die Signorie eilte, ihm zu willfahren. Am 22. Auguſt 1528 faſste ſie den Beſchluſs, den in der Bauhütte des Domes lagernden Block, aus welchem das Bild des Cacus geſchaffen werden ſollte, Michelangelo auszuliefern. Sie gab zu, daſs derſelbe eigentlich ſchon an einen anderen Bildhauer vergeben war, hielt ſich aber durch den Ruhmestitel, den Michelangelo genoſs, zu dem Wechſel des Künſtlers berechtigt. Er durfte frei über den Stein verfügen, nach ſeinem Gutdünken eine Statue oder eine Gruppe aus demſelben meiſseln. Den Platz der Aufſtellung behielt ſie weiteren Beſchlüſſen vor. Bei genauer Prüfung des Marmors fand Michelangelo, daſs die Maſse für eine Herculesgruppe nicht ausreichten, und entwarf die Skizze zu einem Samſon, welcher mit der Eſelskinnbacke einen niedergeworfenen Philiſter bedroht, während ein zweiter bereits todt zu ſeinen Füſsen liegt.

Unter den Handzeichnungen Michelangelo's entdeckt man mehrere Blätter, welche auf dieſe Entwürfe ſich beziehen. So beſitzen die Oxforder Sammlung, das britiſche Muſeum und Mr. Malcolm in London Skizzen zu einem Hercules, welcher den Antäus in ſeinen Armen erdrückt. Auffallender Weiſe trägt die Rückſeite des letzteren Blattes das Datum: 1524. Vielleicht darf man daraus ſchlieſsen, daſs Michelangelo nicht erſt nachträglich die Cacusgruppe in eine Antäusgruppe verwandelte, ſondern ehe er noch den von Bandinelli angelegten Block empfing, die letztere im Sinne hatte. In einer gleichzeitigen Chronik wird in der That als Gegenſtand der Darſtellung: Hercules, welcher den Giganten Antäus erdrückt, angegeben. Bemerkenswerth erſcheint ferner, daſs ſich in der Werkſtätte Michelangelo's in San Lorenzo eine Marmorſtatue, den Hercules mit Antäus darſtellend, vorfand, welche in ſpäteren Tagen der boshaft neidiſche Bandinelli eigenhändig zerſchlug. Offenbar hatte Michelangelo die Gruppe nach dem Wachsmodelle von einem Schüler in Marmor, aber in kleinerem Maſsſtabe, arbeiten laſſen.

Auch von der Samſongruppe entwarf Michelangelo eine eigenhändige Skizze. Pierino da Vinci, Lionardo's Neffe, unter den jüngeren Künſtlern Michelangelo im Geiſte am nächſten ſtehend, begeiſterte ſich an derſelben zu dem Wagniſs einer verwandten Schilderung in Marmor. Der Verbleib von Pierino's Werke iſt nicht mehr nachzuweiſen und Michelangelo's Skizze (in Wachs?) verſchollen. An die Coloſſalſtatue, die das Gegenſtück zum Giganten bilden und mit dieſem gemeinſam den Palaſt der Signorie bewachen ſollte, legte Michelangelo nicht die Hand an, da ihn die Republik bald nach Uebernahme des Marmorblockes in ihre unmittelbaren Dienſte berief und mit der Leitung der Feſtungsarbeiten betraute.

* * *

Zwei Jahre waren ſeit der Erhebung des Volkes von Florenz vorübergegangen. Immer rathloſer zeigten ſich die Häupter der Regierung, immer ſchwieriger und gegen eine glückliche Löſung ſpröder die Verhältniſſe. Alle Berechnungen, auf welche die Florentiner ihr Heil geſetzt hatten, ſchlugen fehl. Die Verbindung der kleineren italieniſchen Staaten unter einander beſaſs bei der Verſchiedenheit ihrer Intereſſen keinen Halt, die Hilfe Frankreichs beſchränkte ſich nach dem Frieden von Cambray auf ſchöne Worte, die Hoffnung endlich auf eine dauernde Entzweiung zwiſchen Kaiſer und Papſt wurde mit jedem Tage ſchwächer. Dem politiſchen Idealismus in Florenz ſchwebte ein doppeltes Ziel vor: die Vertreibung der Barbaren vom Boden Italiens und die Befreiung der Republik aus der Gewalt der Medici. Damit war den Gegnern der Weg zur Einigung gewieſen. Karl V. gab willig ſeine Zuſtimmung zur Unterjochung von Florenz, wenn er dadurch die Freundſchaft des Papſtes, die für die Erweiterung der kaiſerlichen Macht ſo wichtig war, gewann; Clemens VII. dagegen, deſſen Papſtmantel überall das mediceiſche Futter durchſcheinen lieſs, verzichtete auf eine nationale Politik im Stile Julius' II., ſobald ihm der Kaiſer die Wiedereroberung von Florenz zuſicherte. Noch ſtand im Frühlinge 1529 die letzte Entſcheidung aus; doch erſchien es rathſam, ſich bei Zeiten auf den Kriegsfall vorzubereiten. Die Republik warb Söldner, nahm Feldhauptleute in ihren Dienſt — als »Capitano generale« wurde im November 1528 der jugendliche Ercole d'Eſte, der Sohn des Herzogs von Ferrara, verpflichtet — und ſorgte für die Befeſtigung der wichtigſten Punkte der Landſchaft. Giovan Francesco da San Gallo, ein Bruder des Baſtiano, bereiſte Monate lang die einzelnen Städte und Flecken, um die Feſtungswerke zu beſichtigen und ihren Ausbau zu beſchleunigen. Zu gleichen Dienſten wurde neben anderen Ingenieuren auch Michelangelo von der Signorie berufen. Auf den Wunſch des Regierungscommiſſars Toſinghi begab er ſich nach Piſa, um hier die Vertheidigung in Stand zu ſetzen. Er wurde ſodann dem Kriegsrathe, den »Nove della milizia« beigeordnet und ihm am 6. April 1529 die oberſte Aufſicht über die Feſtungswerke von Florenz übertragen. Aus dem Wortlaute des Decretes, welches ihn zum »generale governatore et procuratore« der Mauern und Wälle der Stadt auf ein Jahr ernannte und ihm den täglichen Sold von einem Goldgulden zuſprach, erſieht man am deutlichſten ſein unbegrenztes Anſehen und das hohe, ihm von den Mitbürgern geſchenkte Vertrauen. Daſs er als Künſtler ſeines gleichen nicht finde, wird in demſelben rühmend hervorgehoben, ſeine Vaterlandsliebe und Uneigennützigkeit in glänzenden Farben geprieſen. Michelangelo faſste das ihm übertragene Amt, ſo fern es auch der bisher geübten Thätigkeit liegen mochte, ernſt und wichtig. Sein Augenmerk richtete er beſonders auf die Befeſtigung des Hügels von San Miniato, der ihm als der Schlüſſel zur Stadt galt, und lieſs hier, wie zahlreiche, noch erhaltene Berichte und Rechnungen zeigen, eifrig Gräben ziehen, Wälle mauern und Baſtionen aufwerfen.

Die Signorie nahm Michelangelo's Dienſte auch für auswärtige Miſſionen in Anſpruch. Am 28. Juli 1529 kündigt ſie dem florentiner Geſandten bei dem Herzoge von Ferrara Gallotto Giugni die bevorſtehende Ankunft Michelangelo's an und empfahl ihm den letzteren angelegentlich. Er möge ihn bei dem Her-

zoge einführen und Sorge tragen, dafs Michelangelo alle die Dinge ſehen und hören möge, über welche er im Intereſſe der Republik unterrichtet werden ſoll. Aus den Antworten des Geſandten erſehen wir, dafs es ſich weſentlich um die Kenntniſs der Befeſtigungen handelte, welche der im Feſtungsbau und Geſchützweſen berühmte Herzog in ſeiner Hauptſtadt errichtet hatte. Wir erfahren aus Giugni's Briefen ferner, dafs Michelangelo bei dem Herzoge die beſte Aufnahme fand, ſich aber in die Rolle einer officiellen Perſönlichkeit ſchlecht ſchickte. Er wies alle ihm zugedachten äufseren Ehren zurück und blieb, wie er es einige Monate früher in Piſa gethan hatte, in einer einfachen Herberge wohnen. Möglich, dafs Michelangelo noch andere Auftrage, als die Beſichtigung der Fortification von Ferrara, empfieng. Denn er blieb, obgleich ſeine baldige Rückreiſe nach Florenz gewünſcht wurde, länger abweſend und dehnte ſeine Reiſe bis Venedig aus, welches damals noch, ebenſo wie Herzog Alfons, wenigſtens der Form nach mit Florenz verbündet war. Den Aufenthalt in Venedig mufs man aus dem noch erhaltenen Anfange eines Briefentwurfes ſchliefsen, welcher in der Handſchrift Michelangelo's lautet: »Venedig, heute den 10. September.« Erſt nach der Mitte dieſes Monates traf er wieder in Florenz ein.

Während ſeiner Reiſe waren aber die Würfel gefallen, welche über das Schickſal von Florenz entſchieden. Kaiſer Karl V. hatte am 27. Juni das Bündniſs mit dem Papſte abgeſchloſſen, am 12. Auguſt ſeine Landung in Genua bewerkſtelligt und den Vormarſch ſeines Heeres unter dem Befehle Philiberts von Oranien aus dem Süden Italiens nach Toscana befohlen. Florentiner Geſandte, die in Genua den Kaiſer günſtiger ſtimmen ſollten, wurden von dieſem ſchnöde abgewieſen und die Republik dem Belieben des Papſtes überantwortet. Nicht minder erfolglos waren die Bemühungen, von dem letzteren mildere Bedingungen zu erhalten. Oranien's Heer drang unaufhaltſam vorwärts. Perugia wurde von Malateſta Baglioni gegen die Zuſicherung freien Abzuges ausgeliefert, Cortona ergab ſich freiwillig, Caſtiglione Aretino wurde mit Waffengewalt erſtürmt und geplündert. Der härteſte Schlag aber traf die Florentiner durch den unerwarteten Verluſt von Arezzo. Noch am 8. September war hier Michelangelo erwartet worden, um die beſte Art der Vertheidigung anzuordnen. Er weilte aber damals in Venedig. Der florentiniſche Commiſſar, durch das Schickſal der anderen Städte erſchreckt und von der Furcht, durch den Feind von Florenz abgeſchnitten zu werden, beherrſcht, verlor den Kopf und gab Arezzo, ohne Widerſtand zu leiſten, preis.

Als die Nachricht von dieſer ſchmählichen That nach Florenz gelangte, zugleich die Straſsen mit Flüchtlingen ſich füllten, Gerüchte von den entſetzlichen Grauſamkeiten des Feindes mächtig an das Ohr ſchlugen, entſtand hier eine furchtbare Aufregung. Die Einen, vom Muthe der Verzweiflung getrieben, riethen zu den heftigſten Mafsregeln, wollten lieber die Heimath zerſtört wiſſen, als ſich wieder unter das Joch der Medici beugen; die Anderen aber ſahen das Unheil über Florenz bereits mit Rieſenſchritten kommen, hielten den ſchlimmen Ausgang des Kampfes unabwendbar und liefsen alle Hoffnungen auf Sieg und Freiheit fallen. Warnte doch ſelbſt die Stimme der Natur. In der auf Staatskoſten unterhaltenen Löwengrube ſprengte der Löwe den Käfig und zerriſs die

Löwin. In dieſem mörderiſchen Streite der Wappenthiere der Republik ſprach ſich das Schickſal des Staates aus. Immer waren die Florentiner geneigt, auf ſolche Zeichen zu hören, wie hätten ſie jetzt gegen ein ſo deutliches Omen nicht empfindlich ſein ſollen. In der ſchleunigen Flucht, um nicht perſönlich in den ſchnöden Untergang des Vaterlandes verflochten zu werden, erblickten viele der angeſehenſten Männer die einzige Rettung. Zu ihnen gehörte auch Michelangelo. Seit längerer Zeit hatte er guten Grund, über die Lähmung ſeiner Wirkſamkeit zu klagen. Darüber wandelte ihn die Luſt an, wie ſo viele andere Künſtler, ſein Glück in Frankreich zu verſuchen, wo er des glänzendſten Empfanges ſicher ſein konnte. Unter dem Eindrucke des paniſchen Schreckens, der ſich auch ſeiner Seele in den Tagen nach dem Falle Arezzo's bemächtigt und die Entfernung aus Florenz rathſam gemacht hatte, kam er auf den Gedanken der Auswanderung zurück. Er verließ Florenz am 21. September und begab ſich zunächſt nach Venedig. Ueber die näheren Umſtände ſeiner Flucht äußerte er ſich in einem am 25. September, alſo nur vier Tage nach dem Ereigniſſe geſchriebenen Briefe aus Venedig an ſeinen Freund Battiſta della Palla, einen am Hofe König Franz' I. wohlgelittenen und angeſehenen Mann, wie folgt: »Ich entfernte mich von dort, um, wie ich glaube, daſs Ihr wiſst, nach Frankreich zu gehen. Als ich in Venedig angekommen, erkundigte ich mich nach dem Wege und da wurde mir geſagt, ich müſste von hier durch deutſches Gebiet reiſen, was aber gefährlich und ſchwierig ſei. Daher dachte ich, von Euch zu hören, ob Ihr noch geſonnen ſeid, dorthin zu gehen, und Euch zu bitten, wie ich jetzt thue, daſs Ihr mir davon Nachricht gebt, und wo Ihr wünſcht, daſs ich Euch erwarte. Wir würden dann zuſammen reiſen. Ich ging fort, ohne irgend einem Freunde auch nur das geringſte Wort zu ſagen und in haſtiger Verwirrung. Obſchon ich, wie Ihr wiſst, um jeden Preis nach Frankreich gehen wollte und wiederholt die Erlaubniſs dazu nachgeſucht, aber nicht erhalten hatte, ſo war ich dennoch ohne irgend welche Furcht entſchloſſen, erſt das Ende des Krieges abzuwarten. Aber am Dienſtag Morgen, am 21. September, kam einer heraus zu mir vor das Thor S. Niccolò, wo ich mich bei den Baſtionen befand und raunte mir in das Ohr, hier ſei keines Bleibens mehr, wenn ich mir das Leben ſichern wolle. Darauf ging er mit mir nach Hauſe, ſpeiſte dort und verſchaffte mir Pferde und ließ nicht eher von mir ab, als bis er mich aus Florenz herausgebracht hatte, indem er mir vorſtellte, daſs dieſes nur zu meinem Beſten wäre. Ob es ihm Gott oder der Teufel eingegeben, ich weiſs es nicht.«

»Ich bitte Euch, ſchreibt mir auf den erſten Theil meines Briefes ſobald Ihr könnt, denn ich brenne darauf, fortzugehen. Und wenn Ihr nicht mehr die Luſt habt, nach Frankreich zu reiſen, ſo bitte ich Euch, meldet es mir, damit ich alles vorkehre, ſo gut ich kann, um allein mich auf den Weg zu machen.«

Nach vielen Jahren erzählte Michelangelo die Beweggründe zu ſeiner Flucht und die näheren Umſtände derſelben in verſchiedener Weiſe, und dieſe Erzählung, zuerſt an Buſini (1549) gerichtet und von dieſem Varchi mitgetheilt, fand in den Geſchichtsbüchern allgemeinen Eingang. Darnach hatte Michelangelo, ſowohl bei Niccolò Capponi, wie bei Francesco Carducci, den beiden Gonfalonieren, den ſchlechten Willen und den geringen Ernſt, Florenz zu vertheidigen, bemerkt und

ſchlieſslich von den verrätheriſchen Abſichten des oberſten Heerführers, Malateſta Baglioni, ſich überzeugt. Eine gewaltige Furcht ſei über ihn gekommen, daſs es ſeiner Vaterſtadt ſchlecht ergehen werde und auch ihm. Er entſchloſs ſich zur Flucht. Daſſelbe that Rinaldo Orſini, welchem er ſeine Gedanken und Abſichten eröffnet hatte. Nicht ohne Fährlichkeiten verlieſsen ſie das gut bewachte Florenz und eilten nach Ferrara. Von da ging Michelangelo nach Venedig.

Welcher Bericht die gröſsere Glaubwürdigkeit verdiene, kann nicht zweifelhaft ſein. Als ſiebzigjähriger Greis beſaſs Michelangelo nicht mehr ſichere Erinnerungen an alle Einzelheiten, namentlich nicht an die genaue Zeitfolge der Ereigniſſe, die ſich vor mehr als zwanzig Jahren zugetragen hatten. Ueberdieſs hatte ſich nach dem Falle von Florenz allmählich eine Legende ausgebildet, welche, von den zahlreichen florentiner Verbannten gepflegt, die öffentliche Meinung und das Urtheil vollſtändig beherrſchte. Ohne die Schwäche der Führer, ohne die Verrätherei der Hauptleute wäre Florenz niemals beſiegt worden. Namentlich auf den Kopf Malateſta Baglioni's wurde alle Schmach und Schande gehäuft und ſein Judascharakter in den ſchwärzeſten Farben ausgemalt. Wann hat jemals eine beſiegte Partei die unabwendbare Nothwendigkeit ihrer Niederlage erkannt und nicht in Fehlern und Verbrechen einzelner Perſonen die ausſchlieſsliche Schuld derſelben entdeckt! Unwillkürlich fügte auch Michelangelo ſein perſönliches Schickſal in den Rahmen dieſer Legende und brachte ſeine Flucht mit verrätheriſchen Handlungen Malateſta's in Verbindung, welche dieſer zur Zeit, als jene ſtattfand, gar nicht begangen haben konnte, da er noch gar nicht in Florenz mit ſeinen Söldnern eingerückt war.

Die Worte Buſini's in ſeinem an Varchi gerichteten Briefe, die er aus Michelangelo's Munde ſelbſt vernommen hatte: »Von der Furcht übermannt, daſs es der Stadt und infolge deſſen auch ihm ſchlecht gehen würde, habe Michelangelo die Flucht ergriffen«, bereiteten den Verehrern des Meiſters ſchon in alten Zeiten groſsen Kummer. Der Vorwurf der Feigheit heftete ſich zähe an ſeine Ferſen. Der alte Jacopo Nardi, welcher die Ereigniſſe miterlebt hatte, wuſste in ſeiner Geſchichte von Florenz zur Entſchuldigung Michelangelo's eben nur die »menſchliche Gebrechlichkeit« anzuführen, der zuweilen ſelbſt die Kräftigſten unterliegen. Und in der That, wenn die Flucht Michelangelo's politiſchen Beweggründen entſprang, durch das Miſstrauen gegen Carducci, Malateſta und andere Führer gezeitigt wurde, erſcheint die Abwehr des Tadels verlorene Liebesmühe. Nun weiſt aber der Brief Michelangelo's an Palla, unmittelbar nach der That geſchrieben, in erſter Linie die Rückſicht auf künſtleriſche Intereſſen als Fluchtmotiv auf. Er ſah ſeine Wirkſamkeit vollſtändig gelähmt und gedachte ſeine Werkſtätte fern von dem zerrütteten und verarmten Italien nach Frankreich zu verlegen.

Die Unmöglichkeit gedeihlicher Thätigkeit in dem groſsen Maſsſtabe, an den er nun einmal gewöhnt war, muſste ihn namentlich in dieſen Septembertagen nahe rücken. Noch ſtand das traurige Loos, welches Rom durch die Kriegsſcharen des Kaiſers erduldet, ſeine Plünderung und Verheerung, die furchtbare Noth der Bewohner, der Stillſtand aller künſtleriſchen Unternehmungen

— höchſtens zu dürftigen Ausbeſſerungen der halbzerſtörten Häuſer beſaſs man Zeit und Geld — die Oede des Lebens vor Aller Augen. Dieſelben Scharen wälzten ſich nun mordend, frauenſchändend, ohne auf Widerſtand zu ſtoſsen, gegen Florenz. »Ihr Herren Florentiner, haltet Euere Brocatſtoffe bereit, wir wollen ſie mit unſeren Piken meſſen,« höhnten die ſpaniſchen Söldner. War da für einen Künſtler wohl des Bleibens? Dazu kam der unheimliche Zwieſpalt in Michelangelo's Stellung. In dem groſsen Rathe von Florenz, welcher ſich nach dem Verluſte von Arezzo verſammelte, um die nothwendigen Maſsregeln der Vertheidigung zu beſchlieſsen, ſprach Lamberto Cambi folgendes Bekenntniſs aus: »Ich verehre den Papſt als das Haupt der Kirche, ich haſſe aber und werde immer haſſen Giulio de' Medici als den Feind und den Verderber unſerer ſchönen Stadt, ſeines unſchuldigen Vaterlandes.« Gerade ſo waren Michelangelo's Geſinnungen zwiſchen Anhänglichkeit und Zorn getheilt. Gutes und Schlimmes hatte er in gleichem Maſse von den Medici erfahren, Gutes und Schlimmes von ihnen zu erwarten. Dieſer Widerſpruch muſste ſeine Seele aus dem Gleichgewichte bringen und ſeinen Entſchlüſſen die feſte Klarheit rauben, auch wenn er von Natur zu ruhiger Erwägung der Lage und der Verhältniſſe geneigt geweſen wäre. In Michelangelo's Charakter erſcheint aber kein Zug ſo hervorſtechend, wie die unbedingte Hingabe an augenblickliche Reizungen. Dieſem Zuge entſprang das Miſstrauen, das aufbrauſende, ſcheinbar harte Weſen, die »pazzia«, über welche viel geklagt wurde, ebenſo ſehr, wie die zarte Weichheit des Gemüthes und die Leichtigkeit, mit welcher er umgeſtimmt und gewonnen werden konnte. Gerade ſo wie jetzt hatte er unter ähnlichen Umſtänden ſchon zweimal gehandelt. Auf den Traum eines Dieners der Medici hin entfloh er, als Piero Medici's Herrſchaft bedroht erſchien, im Herbſte 1494 aus Florenz nach Bologna, um nach kurzer Beſinnung zurückzukehren. Die von einem Kämmerling des Papſtes Julius Oſtern 1506 erlittene Kränkung hatte in ihm einen ſo hellen Zorn angefacht, daſs er ohne weitere Ueberlegung Rom ſofort verlieſs und nach Florenz rannte. Und ebenſo genügte jetzt das Geflüſter eines Mannes, den Michelangelo nicht nennt, von dem er aber ſchon nach ein paar Tagen zweifelt, ob er ein wahrer oder falſcher Freund — o Dio o 'l diavolo quello che si sia stato, io non lo so —, um ihn zur ſchleunigen Flucht aus Florenz zu bewegen.

Die Phantaſie ſpäterer Geſchlechter hätte Michelangelo gern auch im Lichte eines politiſchen Helden erblickt. Und wer möchte ſie tadeln, daſs ſie dieſen Lorbeer gleichfalls um ſein Haupt winden wollte. In Zeiten, in welchen das politiſche Intereſſe überwiegt und die nationale Begeiſterung lodert, erſcheint der im Dienſte des Staates erworbene Ruhm als der würdigſte eines groſsen Mannes. Der ſchöpferiſche Künſtler zwar, deſſen Reich in einer idealen Welt ſich befindet, ſteht in der Regel den groſsen Kämpfen des wirklichen Lebens fern. Wer kann ſich z. B. Raffael in politiſchen Wirren befangen oder an den Angelegenheiten des Staates mit ganzer Kraft theilnehmend denken. Michelangelo's Perſönlichkeit aber überragt ſein künſtleriſches Wirken, ſie wird nicht von dem letzteren vollſtändig umſchloſſen, bleibt gleichſam gröſser und umfaſſender über demſelben ſchweben. Sein Geiſt ferner iſt auf das Erhabene, Ernſte gerichtet und dadurch weſentlich geeignet, auch dem öffentlichen Leben

im Kreiſe des Staates ſeine Aufmerkſamkeit zu widmen und in das Schickſal des ſo ſchwer heimgeſuchten Volkes einzugreifen. Die Liebe zum Vaterlande beſeelte ihn in der That tief und mächtig. Politiſches Heldenthum aber begehrte er nicht und war auch nicht für dasſelbe geſchaffen. Dazu hatte gerade in den entſcheidenden Augenblicken die unmittelbare Empfindung eine viel zu groſse Gewalt über ihn. Und wenn auch ſeine Fachkunſt nicht die ganze Kraft aufbrauchte, ſo übte die Rückſicht auf eine reiche kunſtleriſche Wirkſamkeit doch immer den weſentlichſten Einfluſs auf ſeine Wünſche.

Daſs die Abſicht, nach Frankreich zu gehen, kein bloſser Vorwand, die Flucht zu beſchönigen, ſondern der wirkliche Grund ſeiner Entfernung aus Florenz war, zeigen ſeine Erlebniſſe in Venedig. Kaum war er daſelbſt angelangt, ſo machte der franzöſiſche Geſandte in Venedig, Lazare de Baïf, die gröſsten Anſtrengungen, um den König zu einem förmlichen Rufe Michelangelo's zu bewegen. Am 14. October ſchrieb er an Franz I.: »Sire, ich habe Euch gemeldet, daſs der vortreffliche Michael-Angelo ſich, als er die Gefahr von Florenz bemerkt, hierher geflüchtet hat und ganz im Verborgenen (in dem Hauſe des Bartolommeo Panciatichi) lebt. Von einem ſeiner Freunde habe ich vernommen, daſs er geneigt ſei, nach Frankreich zu gehen, wenn man ihm einen paſſenden Antrag machte.« Der König bot ihm ein eigenes Haus und ein Jahresgehalt von 1200 Livres auſser anderen Geſchenken an. Michelangelo war aber unterdeſſen nach Florenz wieder zurückgekehrt.

Nachdem der erſte Schrecken über den unerwarteten Verluſt von Perugia, Cortona, Arezzo verflogen war und der Feind doch nicht ſo raſch unter den Mauern von Florenz ſtand, wie man anfangs gefürchtet hatte, ſtieg wieder der Muth und erwachte der Kriegseifer. Wie es in ſolchen Fällen gewöhnlich geſchieht, ſchlug die Stimmung in das vollkommene Gegentheil um, und während man Mitte September bereits alles verloren glaubte, wähnte man ein paar Wochen ſpäter Florenz unbezwinglich, träumte ſogar von einem Siege über die Kaiſerlichen. Natürlich fanden jetzt die Furchtſamen oder Schwankenden, welche unter dem Eindrucke der erſten Niederlagen ſofort die Flucht ergriffen hatten, harte Verdammung. Ueber Michelangelo und zwölf andere Männer, faſt alle Träger erlauchter Familiennamen, wurde am 30. September die Acht ausgeſprochen. Wer von denſelben ſich nicht bis zum Abende des 6. October perſönlich dem Gerichte ſtellte, deſſen Güter ſollten eingezogen werden. Um der angedrohten Strafe zu entgehen, verſteckte oder verkaufte Michelangelo's Magd, Katharina, was ſich in ſeinem Hauſe an Vorräthen und Geräthen befand: Wein, Oel, Korn, Bettzeug, Zinngeſchirr. Doch erwies ſich dieſe Vorſicht überflüſſig. Als Michelangelo die ſchweren Folgen ſeiner haſtigen That erfuhr, ſuchte und gewann er die Vermittlung Galeotto Giugni's in Ferrara. Dieſer meldete der Balia (13. October) Michelangelo's Bereitwilligkeit zur Rückkehr. »Er würde zu Eueren Füſsen ſich werfen und jedem Euerer Befehle Gehorſam leiſten, wenn er hoffen dürfte, Euere Verzeihung zu erlangen.« Auch Michelangelo's Freunde in Florenz waren eifrig bemüht, ſowohl die Regierung von ſtrengen Maſsregeln gegen den berühmten Künſtler zurückzuhalten, wie dieſen zur Rückkehr zu bewegen. Namentlich Battiſta della Palla ſchrieb ihm wiederholt eindringliche

Briefe, in welchen er ſeine Siegeszuverſicht ausſpricht, Michelangelo eindringlich mahnt, ſich nicht dem Vaterlande zu entziehen und nicht die Heimat zu verlieren, und ſich bereit erklärt, ihm bis Lucca entgegenzugehen und ihn nach Florenz ſicher zurückzubringen. Am 20. October wurde von der Signorie der Geleitsbrief ausgeſtellt, welcher die Friſt zur Rückkehr bis Ende November verlangerte, zwei Tage nachher machte ſich der Steinmetz Baſtiano di Francesco auf den Weg, um denſelben Michelangelo in Venedig zu überreichen.

Langſam und zögernd richtete Michelangelo ſeine Schritte nach Florenz zurück, obſchon ihn in Ferrara (9. Nov.) ſowohl der Herzog wie auch der florentiner Geſandte Giugni mit Päſſen verſehen und der letztere ſeine Empfehlung wiederholt hatte. Palla, der bis zum 19. November vergeblich auf ihn in Lucca gewartet hatte, hielt eine neue noch dringendere Mahnung nöthig. »Ich muſs Euch ſagen, daſs die Güter der Flüchtlinge, welche ſich nicht geſtellt haben, bereits verkauft werden. Und wenn Ihr nicht in der Euch gegönnten Friſt bis zum Schluſſe des Monats zurückgekehrt ſeid, wird es Euch ohne Gnade gerade ſo ergehen.« Kurz vor Ablauf der Friſt traf Michelangelo in Florenz endlich ein. Die Aechtung wurde nun (23. November) zurückgenommen, doch nicht jede Strafe ihm erlaſſen. Den Sold, welchen er als Leiter des Feſtungsweſens bezogen hatte, verlor er ſobald er ſich von Florenz entfernt hatte, und überdies wurde er auf die Dauer von drei Jahren vom groſsen Rathe ausgeſchloſſen. Auch ſein Vermögen wurde ſtark — wahrſcheinlich durch eine Zwangsanleihe — in Anſpruch genommen. »Die Gemeinde, klagte er ſpäter, hat mir ungefähr fünfzehnhundert Ducaten genommen.« Doch erhielt er einen Theil dieſer Summe nach dem Sturze der Republik vom Herzoge Aleſſandro auf die Verwendung des Papſtes zurück.

Nach ſeiner Ruckkehr lebte Michelangelo in völliger Zurückgezogenheit und ohne weiter einen thätigen Antheil an der Vertheidigung der Stadt zu nehmen. Zwar erzählen Condivi und nach ihm Vaſari, daſs er, ſobald er in Florenz wieder angelangt war, den Glockenthurm von San Miniato befeſtigen lieſs, welcher durch die feindlichen Geſchoſſe Riſſe erhalten hatte und geben eine Beſchreibung der ſinnreichen Weiſe der neuen Befeſtigung. Mit Wolle ausgeſtopfte Matratzen wurden an Stricken herabgelaſſen und ſo die Mauern gegen die Wirkung der Geſchoſſe gedeckt. Dieſe Angabe beruht auf einer Verwechslung der Zeiten. Möglich, daſs Michelangelo den Rath gab, die Thurmmauern auf die erwähnte Art zu ſchützen, aber er konnte dieſes nicht erſt nach ſeiner Rückkehr thun. Denn ſchon bei der Beſchieſsung des Thurmes von S. Miniato am 31. October und den folgenden Tagen zeigte ſich der groſse Nutzen der Wollſäcke, denen man es verdankte, daſs, wie in dem Schreiben der Balia an Giugni (9. Nov.) berichtet wird, die Feinde den Angriff auf den Glockenthurm aufgaben, weil ſie ſeine Erfolgloſigkeit einſahen. Auch die andere Nachricht, die ſich von Michelangelo's Thun und Treiben während der Belagerung erhalten hat, muſs nicht nothwendig auf ſeine kriegeriſche Thätigkeit gedeutet werden. Am 22. Februar 1530 empfing er von den Vorſtehern der Dombauhütte die Erlaubniſs, mit zwei Genoſſen die Kuppel zu beſteigen, »ohne in Strafe zu verfallen und nur dieſes eine Mal.« Hätte es ſich um die Beobachtung der feindlichen Lagerplätze gehandelt, ſo

würde fchwerlich die Erlaubnifs auf »ein einziges Mal« befchränkt worden fein. Wäre Michelangelo im Auftrag der Regierung auf die Kuppel geftiegen, fo hätte es nicht der Zuficherung der Strafloſigkeit bedurft. Wahrfcheinlich wollte Michelangelo fich überzeugen, ob nicht die Kuppel, für deren Schönheit er ftets begeifterte Worte fand, durch feindliche Gefchoffe Schaden erlitten hätte.

* * *

Der Siegestraum, welcher den Florentinern beim Beginn des Kampfes zugelächelt hatte, verflog nur zu bald. Nichts half die Uebertragung der wunderthätigen Madonna dell' Impruneta in den Dom, nichts die feierlichen Bittgänge, die Wiedererweckung des Geiftes Savonarola's, nichts auch das Niederbrennen der Vorftädte und Landhäufer, die radicalen Finanzpläne, die Entfeffelung der Volksleidenfchaften und die gegen alle Verdachtigen geübte Härte. Die Belagerung währte viele Monate. Das war peinlich für den Papft, der Millionen zahlen mufste, damit der künftige Herrfcherfitz feiner Familie gründlich verheert werde, aber vollends verderblich für Florenz. Peft und Hungersnoth, Selbftfucht und Zwietracht machten es jeden Tag zum Widerftande unfähiger. Als vollends der heldenmüthige Francesco Ferrucci in der Schlacht bei Gavinana gefallen war und der oberfte Führer des Heeres Malateſta Baglioni die Maske abwarf und offen mit dem Feinde verhandelte, brachen alle Hoffnungen zufammen. Am 12. Auguft 1530 unterwarf fich Florenz dem Kaifer, welcher nicht fäumte, die Stadt dem Papfte und den Medici auf Gnade und Ungnade auszuliefern. Zwar enthielt der mit dem Kaifer abgefchloffene Vertrag einzelne Bedingungen zu Gunften der Florentiner. Wie aber in dem ganzen Kampfe, fo zeigte fich auch jetzt am Schluffe deffelben der Sieger bemüht, durch die Gröfse feiner Fehler und Verbrechen die Schuld vergeffen zu machen, mit welcher fich etwa die Florentiner beladen hatten. Er erreichte dadurch, dafs der Ruhm und der Preis den Vertheidigern des alten Florenz allein zufiel. Wie an den Auffchwung der Republik zur Macht und Freiheit die herrlichfte Blüthe der italienifchen Bildung fich knupft, fo follte der tragifche Fall der Stadt fich fruchtbringend für das italienifche Volk erweifen. Die Erzählung der Heldenthaten, welche die Florentiner während der Belagerung gewagt, der Leiden, welche fie erduldet, und der Schmach, welche die Sieger auf fie gehäuft, hat fich bis auf unfere Tage herab als ein wirkfames Mittel bewährt, den Freiheitsfinn zu entzünden und die Begeifterung für die nationale Unabhängigkeit zu wecken.

Eine furchtbare Reaction folgte der Uebergabe der Stadt auf dem Fufse nach. Die Kerker, in welchen die Geifseln und die Anhänger der Medici waren gefangen gehalten worden, öffneten fich, die Flüchtlinge und Verbannten ftrömten in die Heimath zurück. Der Rachedurft fand bis zur Ueberfattigung Nahrung. Hinrichtungen, Verbannungen, harte Strafen an Leib und Vermögen trafen Glieder faft aller vornehmen Familien und erfüllten die Bevölkerung mit Schrecken. Auch Michelangelo hielt fich feit den letzten Tagen der Belagerung verborgen. Er furchtete, für die Annahme eines Amtes in der Republik, für die Befeftigung des Hügels und Glockenthurmes von San Miniato zur Verantwortung gezogen zu werden. Das Gerücht machte ihn auch zum Urheber des Planes, den Familien-

palaſt der Medici niederzureiſsen und an ſeiner Stelle einen Platz zu ebnen, welcher zur Verhöhnung der Baſtardgeburt des Papſtes den Namen »Platz der Mauleſel« führen ſollte. Sogar Vaſari ſchenkte noch in der erſten Ausgabe ſeiner Biographien dieſen Gerüchten Glauben und erwähnte hier Caricaturen auf die Medici, welche Michelangelo gezeichnet hätte. Zum Glücke für dieſen war Baccio Valori, auf deſſen Kopf die Republik vor wenigen Monaten einen Preis geſetzt hatte und welcher nun als Bevollmächtigter des Papſtes groſse Macht übte, Geſchenken zugänglich. Die Zuſage einer Marmorſtatue ſtimmte ihn günſtig für Michelangelo, dem auch der Papſt nicht in dem gefürchteten Maſse zürnte. »Er liebt Euch, ſchrieb Sebaſtian del Piombo an Michelangelo, und ſpricht von Euch wie nur ein Vater zu ſeinem Sohne ſprechen kann. Es iſt wahr, zuweilen wurde er traurig, wenn er während der Belagerung das Geſchwätz hörte; er zuckte die Achſeln und ſagte: Michelangelo irrt, ich habe ihm niemals Unrecht gethan.« Ueber ſein Schickſal beruhigt, kam Michelangelo nach einiger Zeit aus ſeinem Verſteck hervor und nahm ſeine Arbeiten wieder auf.

Die erſten genaueren Nachrichten über Michelangelo's Rücktritt in die Dienſte des Papſtes fallen in die Schluſsmonate des Jahres 1530. Dem Papſte war von der wiederbegonnenen Thätigkeit in San Lorenzo berichtet worden. Daraufhin gab er den Auftrag, Michelangelo mitzutheilen, wie ſehr ihn deſſen Fleiſs und Eifer erfreue; er empfahl dringend, man möge doch den Künſtler mit Liebe und Wohlwollen behandeln, und ſetzte (11. December) ihm den früheren Monatsſold, 50 Scudi, wieder aus. Michelangelo's raſtloſes Wirken erwähnen auch alle Briefe der Freunde; ſie ſind aber auch alle einig in der Schilderung ſeiner tiefen Verſtimmung, wie er das Maſs ſeiner Kräfte überſchätze und auf ſeine Geſundheit losſturme. Mehr aus Furcht, nicht das Miſsfallen des Papſtes zu erregen, als aus Liebe zur Sache hatte er die Grabmäler in der Sacriſtei abermals in Angriff genommen. Auch an dem Apollo, der zum Geſchenke für Baccio Valori beſtimmt war, mag er wohl mit mäſsiger Freude gearbeitet haben. Er liefs ihn halbfertig ſtehen. Die Statue, gegenwärtig im Muſeo nationale in Florenz bewahrt, zeigt den jugendlichen Gott an einen Baumſtamm angelehnt; das linke Bein iſt ſtramm geſpannt, das rechte, gekrümmt, ruht erhöht auf einer Trophäe. Der rechte Arm hängt läſſig an der Seite des kräftig gebauten Leibes herab, mit der Linken greift Apoll über die Schulter, nach der gewöhnlichen Annahme um einen Pfeil aus dem Köcher zu holen. Möglich, daſs Michelangelo, der bekanntlich linkshändig war, das Unnaturliche dieſes Griffes nicht merkte. Die Behandlung des Marmors unterſcheidet ſich weſentlich von der Weiſe, welche er bei den Grabmalſtatuen anwendete, die Auffaſſung, auch des geneigten, ſcharf nach links gerichteten Kopfes erinnert an die Sklaven des Juliusdenkmales.

Noch ein anderes Werk beſchäftigte Michelangelo während dieſer Zeit, ja, wenn Vaſari gut unterrichtet iſt, begann er daſſelbe bereits in den letzten Monaten der Belagerung, ein Temperagemälde der Leda mit dem Schwane. Wir würden daraus ſchlieſsen, daſs er gern mit ſeinen Gedanken aus der trüben Gegenwart weit weg flüchtete. Der Herzog Alfons hatte das Bild beſtellt, als Michelangelo im Herbſte 1529 in Ferrara weilte. Für das »ſtudio«, welches Herzog Alfons, ähnlich wie die Gonzaga's in Mantua, mit Werken der beſten

Meiſter zu ſchmücken liebte, paſsten mythologiſche Darſtellungen am beſten. Er hatte eine ſolche von Raffael's Hand eifrig begehrt, von Giovanni Bellini und Tizian empfangen. Nun wurde auch Michelangelo's Kunſt für eine ähnliche Schilderung in Anſpruch genommen. Michelangelo hatte ohne Zweifel in Ferrara und Venedig Bilder von Tizian kennen gelernt. Vielleicht hat gerade dieſe Kenntniſs ſeinen Dienſteifer vermehrt. In dem Werke, welches Tizian in dieſer Zeit ſchuf, in dem Tod des Petrus Martyr, zeigte er ſich von Michelangelo's Einfluſse tief berührt; die Vermuthung darf ausgeſprochen werden, daſs es auch den letzteren reizte, ſich einmal auf einem Gebiete zu verſuchen, welches der venezianiſche Meiſter am glänzendſten beherrſchte. Das Bild in der alten Temperatechnik in groſsem Maſsſtabe ausgeführt, ſtellte nach Vaſari's Beſchreibung Leda dar, wie ſie die Umarmung des in Schwanengeſtalt gehüllten Jupiter genieſst, und wie die Frucht dieſer Umarmung, das Dioscurenpaar, aus dem Ei hervorkriecht.

Raſch vollendete Michelangelo das Werk, doch empfing es der urſprüngliche Beſteller nicht. Die Dummheit des Geſandten, welcher im Herbſte 1530 von Herzog Alfons nach Florenz geſendet wurde, um ſich nach dem Schickſal des Bildes zu erkundigen und der ſich ein geringſchätziges Urtheil auszuſprechen vermaſs, erfüllte Michelangelo mit ſo groſsem Zorne, daſs er das Gemälde mit vielen anderen Zeichnungen, Cartons und Modellen, ſeinem Geſellen, dem Maler Antonio Mini, ſchenkte, damit dieſer ſeine heirathsfähigen Schweſtern ausſteuere. Mini brachte den ganzen Schatz 1531 nach Frankreich, wo er das Gemälde der Leda, ſo ſcheint es, zum Gegenſtande einer ſchmutzigen Handelsſpeculation machte. Er trat die Hälfte ſeines Beſitzes am Bilde einem gewiſſen Francesco Tedaldi ab, lieſs aber gleichzeitig von Benedetto del Bene, einem Schüler Sogliani's, eine genaue Copie malen. Ein Exemplar verkaufte er ſodann an König Franz I, welches arg verdorben und von einem mittelmäſsigen Maler reſtaurirt im achtzehnten Jahrhundert nach England gelangte, wo es ebenſo verſcholl, wie der Doppelgänger, welchen Mini zurückbehalten hatte.

Alte Kupferſtiche, (u. a. von Enea Vico), ein Carton in der Academie in London, mehrere Oelbilder (Königliches Schloſs in Berlin, Dresdener Galerie) werden auf Michelangelo's Compoſition zurückgeführt. Der Körper der Leda in dieſen Nachbildungen erinnert allerdings an Michelangelo's Formen, trägt eine ſtarke Verwandtſchaft mit den weiblichen Figuren an den mediceiſchen Grabmälern, beſonders mit der Nacht zur Schau. Doch genügen dieſe Anklänge nicht um ein feſtes Urtheil über ein Werk zu fällen, an welchem der feinere Ausdruck und die maleriſche Ausführung vorzugsweiſe feſſelte.

Auch ſonſt fehlte es Michelangelo, nachdem er wieder in ſeiner Werkſtatte heimiſch geworden, nicht an Beſtellungen. Der Markgraf von Mantua, Federigo Gonzaga, wünſchte ein Werk von Michelangelo's Hand für ſeinen Palazzo del Te. Der Künſtler, meinte er, könnte an Sonn- und Feſttagen und wenn er ſonſt nicht weiter beſchäftigt ſei, für ihn arbeiten. Der Cardinal Cybo erbat ſich eine Zeichnung oder ein Modell für ein Grabmal; dem Cardinal Salviati hatte er ein Bild zugeſagt. Doch verdarb nicht dieſe Vielgeſchäftigkeit ſeine Stimmung und Geſundheit. Der Alp, der ihn drückte war abermals das Juliusdenkmal,

an welchem er nicht weiter arbeiten mochte und das er doch nicht aufgeben durfte.

* * *

Mit trauriger Regelmafsigkeit kehrt der Streit in Bezug auf das Juliusdenkmal in jedem gröfseren Lebensabfchnitte Michelangelo's wieder. Sobald er ein neues Werk unternimmt oder wenn die fchutzende Gunft der Päpfte weniger hell auf ihn zu ftrahlen fcheint, melden die Erben Julius' II. ihre Anfprüche an und halten ihm ihren Schein vor. Bei Lebzeiten Leo's X. wagten fie es nicht, den Künftler ernftlich an feine Schuld zu mahnen. Als aber Hadrian VI. auf dem Papftthrone fafs, erwirkten fie ein Motuproprio, welches fie zu gerichtlichem Vorgehen gegen Michelangelo ermächtigte. Mit dem Regierungsantritte Clemens' VII. befferte fich die Lage wieder für den Künftler. Auf den Wunfch des Papftes wurden Verhandlungen mit den Erben Julius' II. eingeleitet, welche fich mehrere Jahre hinzogen, feit 1527 in Folge der Kriegsereigniffe aber abgebrochen wurden. Die Intereffen des abwefenden Künftlers vertrat Giovan Francesco Fattucci. An ihn richtete Michelangelo im Januar 1524 einen ausführlichen Bericht über die Gefchichte des Denkmales feit 1505, welcher eine der wichtigften Quellen für feine Biographie bildet, ihn ernannte er ein Jahr fpäter zu feinem Bevollmächtigten. Michelangelo hatte nur einen Wunfch, unter möglichft günftigen Bedingungen von dem Juliusdenkmale loszukommen, um fich feinen Arbeiten in San Lorenzo ungehemmt widmen zu können. »Ich will nicht procefsiren, fchrieb er (19. April 1525) an Giovanni Spina; ich bekenne, dafs ich Unrecht habe und ftelle mich hin, als hätte ich den Procefs bereits verloren und fei zum Schadenerfatze verurtheilt; diefen will ich auch leiften, foweit ich kann. Nur wünfche ich, dafs man mir dabei die Zeit gutrechne, die ich in Bologna und fonft noch für Julius II. verloren habe. Ift einmal die Erfatzfumme feftgeftellt, fo verkaufe ich meinen Befitz, erftatte, was man von mir verlangt, und kann wieder an die Arbeiten für den Papft denken. So wie jetzt, vermag ich weder zu leben noch zu arbeiten.« Aehnlich zornige Briefe fchrieb er in diefen Tagen noch gar manche, fo dafs der Papft und die römifchen Gönner und Freunde Mühe hatten, ihn zu befchwichtigen. Er gab zu, dafs der Aerger über die üble Gefinnung der Erben des Papftes und die Leidenfchaft ihn zu den allzugroben Keulenfchlagen verführt habe, und willigte (4. Sept. 1524) in den Vorfchlag ein, das Denkmal in der Weife der Grabmonumente der Päpfte Pius II. und Pius III. in der Peterskirche (jetzt in S. Andrea della Valle) als einen einfachen Frontbau zu errichten und dabei die von ihm bereits vollendeten vier Statuen zu verwenden. Den Abfchlufs der Verhandlungen verhinderten die bald darauf über Rom und Florenz eingebrochenen Wirren. Sobald aber die äufsere Ordnung wiederhergeftellt war, meldeten die Erben Julius' II. ihre Forderungen wieder an. Sie glaubten, jetzt würde der päpftliche Schutz den politifch verdächtigen Künftler nicht mehr decken und derfelbe einem Vergleiche rafcher zuftimmen, umfomehr, als felbft der Papft auf die Wünfche des Herzogs Francesco Maria Rovere, auf welchen alle Anfprüche der Erben Julius' II. übergegangen waren, Rückficht nehmen mufste.

Michelangelo's wichtigſter Berather war jetzt nach Fattucci's Entfernung von Rom Sebaſtian del Piombo, welcher es auch an ermuthigendem Zuſpruche und an Verſicherungen, wie wohlwollend und freundſchaftlich der Papſt ihm geſinnt ſei, nicht fehlen liefs, lange Zeit aber mit ſeinen Vorſchlägen nicht durchdrang. Michelangelo bot ſich an, zweitauſend Ducaten zu zahlen, die bereits bearbeiteten Marmorblöcke auszuliefern und auf Verlangen auch Modelle und Zeichnungen zu entwerfen, nach welchen jüngere Bildhauer das Werk vollenden könnten. Das genügte aber den Vertretern des Herzogs von Urbino nicht. Sie wieſen auf die grofse von Michelangelo empfangene Summe — 8000 Ducaten — hin und forderten ſeine unmittelbare Theilnahme auch an der weiteren Ausführung des Denkmales. Sebaſtiano ſuchte dieſe Gegenſätze zu vermitteln. Den Abgeſandten des Herzogs hielt er den hohen Werth der von Michelangelo bereits begonnenen Statuen vor. »Ob ſie denn glaubten, dafs Jemand das Werk vollenden würde, wenn Ihr, was Gott verhüten möge, mit dem Tode abginget. Es regnet keine Michelangelo's. Und ob Ihr nicht in Florenz nothwendig gegenwärtig ſein müſſet, um die Statuen, ſowohl die fertigen wie die angelegten nach Rom zu ſchaffen?« Seinem Freunde ſtellte er wieder vor, wie mühelos er ſeinen Willen durchſetzen und dennoch den Herzog von Urbino befriedigen könne. Er möge dem letzteren ſeine Mitwirkung auch bei den weiteren Arbeiten am Denkmale verſprechen, das Mafs der perſönlichen Theilnahme aber dann nach Belieben ausdehnen oder einſchränken. »Euch ſchadet niemand wenn nicht Ihr ſelbſt, nämlich Euer Anſehen und die Gröfse Eurer Werke. Etwas von Eurem Schatten mufs auf das Denkmal fallen, ſonſt werden dieſe Leute niemals zufrieden ſein. Wenn Ihr meinem Rathe folgt, ſo braucht Ihr nichts zu arbeiten und bewahrt doch den Schein alles gethan zu haben.« Michelangelo's Antwort auf dieſen wenig ehrenhaften Vorſchlag, deſſen »bisogna un pocco dell' ombra voſtra« aber auf die Entſtehung vieler Werke ein ſcharfes Licht wirft, iſt nicht bekannt. Ueber Jahr und Tag dauerte bereits das Spiel mit dem Fangballe übertriebener Forderungen und halber Zuſagen. Michelangelo, obſchon der zunächſt daran betheiligte, ſah demſelben in Florenz ſcheinbar mit verſchränkten Armen zu. In Wahrheit aber wurden ſein Miſsmuth und ſeine Verſtimmung immer ſtärker; er floh die Menſchen, vergrub ſich in mannichfache Arbeiten und ſank in ſeiner Geſundheit allmählich ſo tief, dafs die Freunde ernſtlich für ſein Leben zu ſorgen begannen. Den ſprechendſten Ausdruck dieſer Freundesſorgen liefert ein Brief (29. Sept. 1531) des Giovanbattiſta Mini an Baccio Valori in der Abſicht geſchrieben, damit dieſer ihn dem Papſte vorlege.

Nachdem Mini das einſame Leben Michelangelo's beſchrieben und die Schönheit der Grabſtatuen, an welchen gerade der Meiſter arbeitete, geſchildert, fährt er fort: »Wir Freunde ſind der Ueberzeugung, dafs Michelangelo bald ſterben müſſe, wenn nicht Hilfe geſchafft wird. Er arbeitet zu viel, iſst ſchlecht und wenig und ſchläft noch weniger. Er iſt ganz abgemagert und leidet ſeit einem Monate an Schwindel und Kopfſchmerzen. Der Papſt mufs ihm verbieten, im Winter in der Sacriſtei zu arbeiten, denn die kalte und feuchte Luft dort wurde ihn tödten. Weiter aber mufs die Sache mit dem Herzog von Urbino irgendwie zu Ende gebracht werden. Sie macht ihn ganz melancholiſch. Wurde

man ihm zehntaufend Ducaten ſchenken, ſo wäre ihm das nicht ſo lieb, als die friedliche Schlichtung des Streites mit den Erben Julius' II.« Dem Papſte wurde die bedauerliche Lage des Künſtlers nicht verheimlicht. Den Beweis liefert das am 21. Nov. 1531 an Michelangelo gerichtete päpſtliche Breve, welches in den Eingangsworten auf die ſchlechte Geſundheit deſſelben Bezug nimmt und die guten Wunſche Clemens' VII. fur Michelangelo's Wohlergehen und langes Leben ausſpricht. Weiterhin wurde in dem Breve Michelangelo bei ſchweren Kirchenſtrafen — sub excommunicationis latae sententiae poena — verboten, an irgend einem Werke, ſei es der Malerei oder der Sculptur, zu arbeiten, aufser an den Grabmälern in der Sacriſtei von San Lorenzo. Schwerlich weckte dieſes Heilmittel im Herzen Michelangelo's groſse Freude. Es befreite ihn zwar von zudringlichen Kunſtliebhabern. Im vertraulichen Geſpräche erläuterte der Papſt den Wortlaut des Breves dahin, Michelangelo möge ſich einen Pinſel an den Fuſs anbinden und ein paar Striche machen und den Beſtellern ſagen: da habt Ihr Euer Gemälde. Wie es aber mit den Herzog gehalten werden ſollte, blieb auch jetzt völlig unklar.

Da entſchloſs ſich denn Michelangelo auf den Rath der Freunde kurzweg, ſelbſt nach Rom zu reiſen und perſönlich mit den Agenten des Herzogs zu verhandeln. Im Frühlinge 1532 traf er hier ein und brachte es in der That fertig, daſs am 29. April unter Aufhebung aller fruheren Contracte ein neuer Vertrag abgeſchloſſen wurde. Bei der Unterzeichnung war er leider nicht mehr gegenwartig, wodurch in ſpäteren Jahren wieder neue Wirren entſtanden, da Michelangelo die Richtigkeit einzelner Angaben beſtritt. Die Uebereinkunft regelte zunächſt den Ort der Aufſtellung des Denkmales. An die Peterskirche war nicht zu denken, die Kirche Sta. Maria del popolo, welche die Agenten des Herzogs in Vorſchlag brachten, wies Michelangelo wegen des ſchlechten Lichtes und des engen Raumes zurück. So wurde denn die Kirche S. Pietro in vincoli, von welcher Papſt Julius II. den Cardinalstitel empfangen hatte, auserſehen, ſein Denkmal aufzunehmen. Dieſes freilich erſcheint jetzt in arg verkummerter Geſtalt. Die Zahl der Statuen, urſprunglich auf vierzig feſtgeſtellt, ſchrumpft auf ſechs ein, welche Michelangelo theils noch in Rom, theils in Florenz mehr oder weniger vollendet aufbewahrt und fur das Denkmal auch in ſeiner neuen Geſtalt verwenden will. Der Vertrag vom 29. April verpflichtete den Künſtler zur Lieferung der Zeichungen und Modelle und zur Vollendung des ganzen Werkes in der Friſt von drei Jahren, doch durfte er die Hilfe anderer Bildhauer dabei in Anſpruch nehmen. Als Gegenleiſtung bot der Herzog von Urbino zu den bereits dem Künſtler ausgezahlten 8000 Ducaten noch andere zweitauſend an, wobei aber der Werth des Hauſes, welches Michelangelo in Rom eingeräumt worden war, mitberechnet wurde. Um die Arbeit zu fördern, geſtattete der Papſt, daſs Michelangelo alljährlich einige Monate in Rom zubringen dürfe, und gab ihm die Erlaubniſs, auch bei den Mediceergräbern einen Theil der Arbeit auf die Schultern jüngerer Kräfte zu übertragen.

So ſchienen denn endlich alle Schwierigkeiten uberwunden und was ſo vollſtändig verfahren war, wieder in die rechten Geleiſe zuruckgebracht. Die nächſten Jahre durfte Michelangelo in Frieden zu verleben hoffen. Er theilte ſeine

Zeit zwiſchen die beiden Städte Rom und Florenz, ſeine Arbeit zwiſchen die beiden Werke: das Juliusdenkmal und die Mediceergräber. Aber ſchon ſtiegen neue Wolken auf, und drohten neue Störungen.

Der Papſt hatte, während Michelangelo im Frühling 1532 in Rom verweilte, ſchon wieder ein anderes Unternehmen in das Auge gefaſst. Michelangelo ſollte den Meiſsel mit dem Pinſel vertauſchen und den maleriſchen Schmuck der Sixtiniſchen Kapelle vollenden. Allerdings konnte dieſes nur auf Koſten der älteren Fresken geſchehen, welche theilweiſe abgeſchlagen werden muſsten, um für die neue Schöpfung Raum zu gewinnen. Selbſt zwei Lunetten von Michelangelo's Decke traf das gleiche Loos. Aber alle dieſe Rückſichten traten gegen den Wunſch zurück, den Meiſter für ein Werk zu gewinnen, in welchem ſeine Kunſt ſich glänzender als jemals zuvor entfalten konnte. Denn an der Altarwand ſollte er das jüngſte Gericht malen, an der gegenüberliegenden Seite, über dem Eingange, den Sturz Lucifer's ſchildern.

Natürlich förderte dieſer Plan nicht die anderen, bereits begonnenen Arbeiten. Das Juliusdenkmal blieb abermals liegen. Aber auch den Mediceergräbern war das Schickſal beſchieden, verſtümmelt und verkürzt auf die Nachwelt zu kommen. Michelangelo machte von der päpſtlichen Erlaubniſs, ſich ſowohl in der Bibliothek wie in der Sacriſtei von S. Lorenzo von jüngeren Genoſſen helfen zu laſſen, guten Gebrauch. Neben Raffaelo da Montelupo, der ſich bereits in Loreto als Bildhauer bewährt hatte, und dem aus früheren Jahren befreundeten Fra Giovanni Agnolo Montorſoli, erſcheint auch Niccolò de' Pericoli, unter dem Spitznamen Tribolo beſſer bekannt, als Mitarbeiter an den Grabmälern. Von Michelangelo's eigener Thätigkeit im Jahre 1533 erfahren wir nur, daſs er in Carrara zwei Marmorthüren und die Treppenſtufen für die Bibliothek beſtellte und (October) zwei kleine Thonmodelle zu den Figuren des Himmels und der Erde entwarf, welche Tribolo für das Grabmal Giuliano's in Marmor ausführen ſollte. Wenn er gegen ſeine frühere Gewohnheit fremde Kräfte in ſo reichem Maſse heranzog, ſo leitete ihn dabei nicht bloſs der Wunſch, das ſo lange ſchon währende Werk raſch zu vollenden, ſondern auch die Sehnſucht, das ihm unheimlich gewordene Florenz bald zu verlaſſen. Mit dem Papſte hatte er Frieden geſchloſſen und einen freundſchaftlichen Verkehr wieder hergeſtellt. Als dieſer im Herbſte 1533 nach Marſeille reiſte, um daſelbſt die Vermählung ſeiner Nichte, der »Ducheſſina« Catarina Medici, mit dem zweiten Sohne König Franz' I. zu feiern, begrüſste ihn auch Michelangelo in San Miniato al Tedesco und fand gnädigſte Aufnahme. Mit dem neuen Machthaber von Florenz, dem elenden Aleſſandro, konnte und wollte ſich Michelangelo auf keinen guten Fuſs ſtellen. Er hatte alle Urſache, den Haſs und Zorn dieſes Fürſten zu fürchten, wenn ihm einmal der Schutz und die Gunſt des Papſtes fehlen ſollte. Da traf es ſich denn glücklich, daſs der Tod Papſt Clemens' VII. in die Zeit fiel, welche Michelangelo vertragsmäſsig in Rom zubringen durfte, um hier an dem Juliusdenkmale und an dem jüngſten Gerichte zu arbeiten. Am 25. September 1534, zwei Tage nach dem Tode des Papſtes, war er in Rom angelangt. Er bedachte ſich keinen Augenblick, Florenz für immer den Rücken zu kehren. Seitdem der Vater (1533) neunzigjährig geſtorben war, feſſelten ihn keine ſtarken Familienbande mehr an die Heimat, nach der

Einführung der erblichen Herrfchaft der Medici mufste jede Hoffnung auf die Wiederherftellung der alten Freiheit fchwinden.

Die Mediceergraber find von nun an für Michelangelo nicht mehr vorhanden. Mit keinem Worte berührt er diefelben in feinen Briefen, auch nicht den leifeften Wunfch giebt er jemals zu erkennen, das Werk zu vollenden. Noch fehlten zwölf Statuen vollftändig; von den nach feinen Modellen gearbeiteten kamen nur die Statue des h. Damian von Montelupo und jene des h. Cosmas von Montorfoli und auch diefe letztere viel fpäter zu Stande. Die Statuen des Himmels und der Erde, welche Tribolo in Marmor ausfuhren follte, wurden nach dem Tode Clemens' VII. aufgegeben, und felbft unter den fieben von Michelangelo felbft gemeifselten Statuen waren mehrere unvollendet und harrten noch der Aufftellung auf ihrem Platze. Michelangelo überliefs es den Florentinern, die Grabcapelle in Ordnung zu bringen. Vafari, welcher gerade für diefes Werk Michelangelo's die höchfte Begeifterung fuhlte und die Grabftatuen allen Schöpfungen der Antike voranftellte, hatte im Jahre 1537 den Herzog Aleffandro für den Plan gewonnen, die Grabcapelle durch Michelangelo, Tribolo und andere Bildhauer vollenden zu laffen. Die Ermordung des Herzogs vereitelte aber diefe Abficht, die überdiefs auch an der vorausfichtlichen Weigerung Michelangelo's gefcheitert wäre. Vafari kam noch einmal auf den Gedanken zurück, als im Jahre 1563 Herzog Cofimo die florentiner Academie geftiftet, und diefe Michelangelo zu ihrem Haupte erwählt hatte, in der Hoffnung, er werde dadurch bewogen werden, in feine Vaterftadt zuruckzukehren. Daran wurde der Plan geknüpft, die noch fehlenden zwölf Statuen, — je zwei in den Nifchen über den Sarkophagen und acht in den Tabernakeln über den Thüren — fowie die Malereien und Ornamente von verfchiedenen Meiftern unter Michelangelo's Aufficht und nach feinen Andeutungen herftellen zu laffen. Auch jetzt wurden die frommen Wünfche nicht erfüllt, aber doch foviel durch Vafari's und Borghini's Vorforge erreicht, dafs die bis dahin vernachläffigte und durch die Benutzung als Sacriftei befchmutzte Capelle in befferen Stand, wie wir fie noch heute erblicken, gefetzt wurde.

* * *

Die Grabcapelle der Medici ift ein einfacher viereckiger mit einer Kuppel überwölbter Raum, in Mafsen und Verhältniffen der gegenüberliegenden alten Sacriftei Brunelleseo's entfprechend und durch Pilafter, Tabernakel und Nifchen gegliedert. Der mittlere Hauptheil der Wand wird durch zwei cannelirte Pfeiler von den beiden Seitenfeldern gefchieden, welche über den Thüren von Säulen eingefafste, durch gefchweifte Giebel gefchloffene Tabernakel enthalten. Ueber den Pfeilern zieht fich ein kräftig profilirtes Gebälk hin, auf welchem fich ein zweites niedrigeres Stockwerk erhebt. Auch diefes wird durch Pilafter in der Weife gegliedert, dafs die mittlere Abtheilung durch eine Quertafel gefüllt erfcheint, während die Seitenflächen mit Tabernakeln gefchmückt find. In den Lunetten in dem grofsen Bogen unter der Kuppel ift ftets ein mit einem gefchweiften Giebel gekröntes Fenfter angebracht. Der Hintergrund des unteren Mittelfeldes, vor welchem der

Denkmal des Lorenzo de' Medici in S. Lorenzo in Florenz.

Sarkophag ſteht, wird gleichfalls durch zwei Paare gekuppelter Pfeiler in drei Felder getheilt, in welchen ſich drei Niſchen, zur Aufnahme von Statuen beſtimmt, befinden. Das Auge des Baukünſtlers entdeckt an dieſer architektoniſchen Decoration mannigfache Fehler. Es tadelt die Willkür in der Bildung der einzelnen Glieder, die nicht immer einfach reine Zeichnung derſelben, ihre Häufung, wodurch ſie klein erſcheinen, es vergiſst dabei aber, dafs die Architektur hier keine ſelbſtändige Wirkung üben ſollte, ſondern mit klarem Bewufstſein nur als Hintergrund des plaſtiſchen Schmuckes aufgefaſst wurde. Dieſen Zweck erfüllt ſie vollſtändig und würde ihn noch glänzender erreichen, wenn die vielen jetzt leeren Niſchen durch Statuen eine reiche Belebung empfingen. Und wie die Architektur von Michelangelo mit ſteter Rückſicht auf den möglich beſten Eindruck der Statuen entworfen wurde, ſo ſind wieder dieſe mit feiner und weiſer Beziehung auf das Licht, welches durch die Kuppellaterne milde und einheitlich einſtrömt, modellirt. Wir wiſſen, dafs Michelangelo die Statuen an Ort und Stelle gearbeitet hat. Er gewann dadurch den Vortheil, dafs er die Wirkung des Lichtes genau berechnen und die Flächen der Körper demſelben gemäfs geſtalten konnte. Daher üben die Grabſtatuen hier betrachtet einen Reiz aus, der in Nachbildungen, in anderen Räumen aufgeſtellt, auch nicht annähernd geahnt wird.

Die Anordnung der beiden Grabmäler, auf welche das mediceiſche Mauſoleum ſchliefslich eingeſchränkt wurde, iſt folgende. Der Wand tritt ein verhältnifsmäfsig kleiner Sarkophag vor, auf deſſen abgerundetem ſchrägen Deckel, einander mit dem Rücken zugekehrt, je zwei allegoriſche Geſtalten lagern, von ſo mächtigen Gliedern, dafs ihre Beine weit über den Sarkophag hinausragen. Ueber dem Sarkophag in der Wandniſche, von Pilaſterpaaren eingeſchloſſen, zeigen ſich ſodann dem Auge die ſitzenden Figuren der »Capitani«. Beide tragen eine ideale antike Rüſtung; doch ſind ſie in Haltung und Ausdruck weſentlich verſchieden. Der Feldherr an der Wand rechts vom Eintretenden, mit dem ſtolzen, beinahe harten Herrſcherblicke ſtellt Giuliano de' Mediei vor, den dritten Sohn des Lorenzo Magnifico, der auch den Namen: Herzog von Nemours führt. Zu ſeinen Füfsen ruhen die allegoriſchen Geſtalten des Tages und der Nacht. Das Grabmal auf der gegenüberliegenden Wand birgt die Gebeine des Herzogs von Urbino, des jüngeren Lorenzo Mediei, welchen noch im Jahre 1537 der Leichnam ſeines Sohnes, des ermordeten Herzogs Aleſſandro, zugeſellt wurde. In tiefe nachdenkliche Stimmung verſunken iſt Lorenzo geſchildert — il pensoso nennt ihn Vaſari —; ihn begleiten, auf dem Sarkophage lagernd die Perſonificationen der Morgen- und Abenddämmerung — l'aurora ed il crepuscolo. An der Wand dem Altar gegenuber wurden die Statuen aufgeſtellt, welche durch die Beſchränkung des ganzen Werkes ihre urſprungliche Beſtimmung eingebufst hatten: die Madonna zwiſchen dem h. Damian Montelupo's und dem h. Cosmas Montorſoli's. Die beiden Schutzheiligen des mediceiſchen Hauſes — an einem Familienmonumente kaum zu umgehen, wie denn ſchon der alte Cosimo die Madonna zwiſchen denſelben Heiligen 1450 von Roger van der Weyden malen liefs — ſollten zuerſt an dem Grabmale des Lorenzo Magnifico verwendet werden; die bedeutende Rolle der Madonnenſtatue in dem Grabſchmucke iſt uns aus den

früheſten Entwürfen des Meiſters bekannt. Sie war für die Hauptniſche beſtimmt, welche ſpäter von der Porträtfigur des beigeſetzten Fürſten ausgefüllt wurde.

Bereits in dem erſten mit den Steinmetzen von Carrara abgeſchloſſenen Vertrag (1521) wird der Marmorblock, aus welchem eine »Madonna a sedere« gehauen werden ſolle, erwähnt. Wiederholt änderte Michelangelo das Modell, bis er endlich eine befriedigende Form für Haltung und Bewegung fand. Als aber die Statue halbfertig in Marmor gemeiſselt daſtand, zeigte ſich das Maſs des Steines für die Gruppe nicht ausreichend. Der Künſtler vollendete ſie nicht, und deutete nothdürftig namentlich die Stellung des rechten Madonnenarmes an, ſo daſs die Abſicht Michelangelo's mehr errathen als unmittelbar geſchaut wird. Mit dem rechten Arme ſtützt ſich Maria auf ihren Sitz und gewinnt dadurch einen feſten Halt und ein Gegengewicht für den Oberkörper, mit welchem ſie ſich dem Kinde zuneigt, das ſich auf ihrem Knie rittlings niedergelaſſen hat und, den Mutterbuſen ſuchend, mit ſcharfer Wendung den Leib und Kopf der Madonna zukehrt, ſo daſs ſein Geſicht von ihrem faltigen Gewande verborgen bleibt. Eine Skizze im Louvre (Br. 41), welche die Gruppe mehr von der Seite darſtellt, gibt über das Motiv den deutlichſten Aufſchluſs, das Naturſtudium zur Madonna bewahrt (Br. 34) die Wiener Albertina. Die Mutter, von auffallend milder Anmuth der Züge, hat hier noch nicht die Beine gekreuzt wie im Marmorbilde, neigt den Kopf tiefer zum Kinde herab; dieſes, von der Madonna mit der linken Hand gehalten, zeigt bereits die Stellung, welche es in der ausgeführten Gruppe einnimmt, nur erſcheint die Wendung leichter, gefälliger, — beinahe wäre der Ausdruck entſchlüpft: natürlicher.

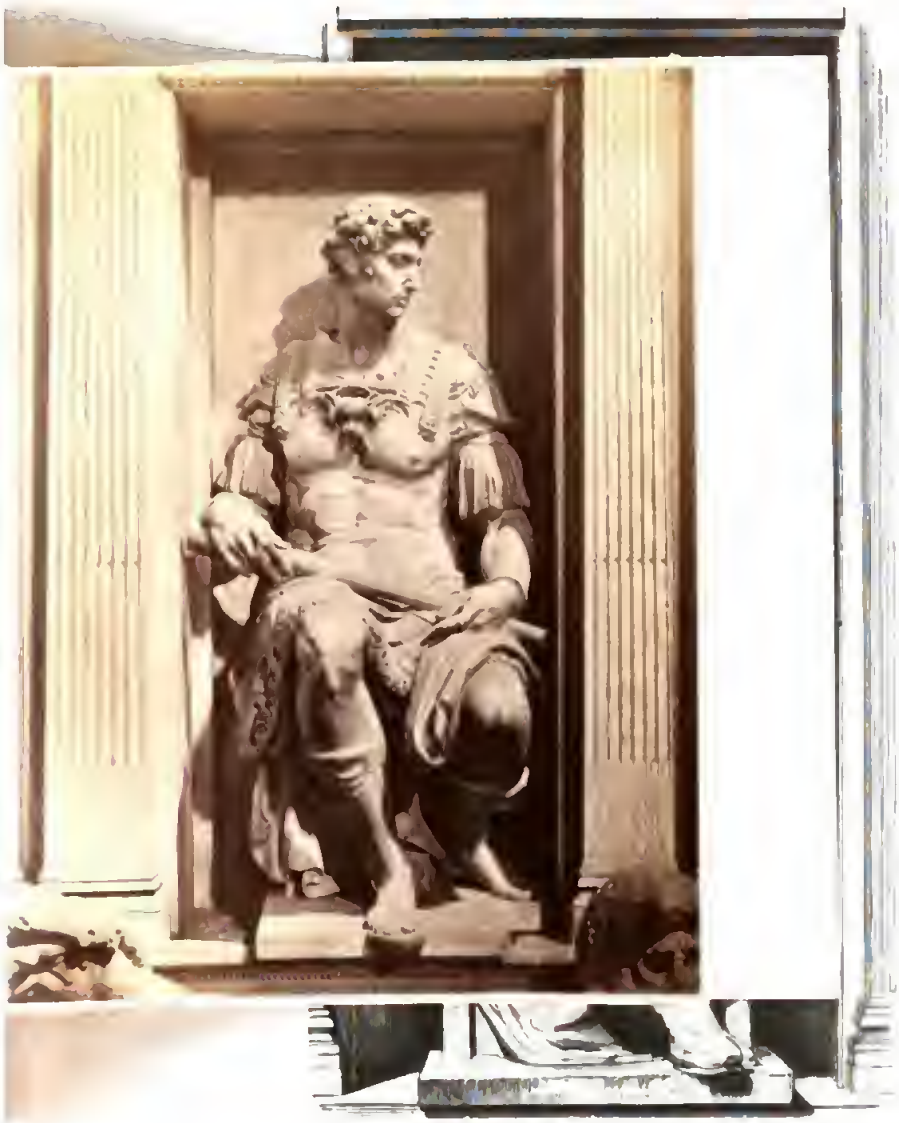
Gewiſs wäre es arge Vermeſſenheit, Michelangelo auf der Unwahrheit oder wohl gar Unrichtigkeit ſeiner plaſtiſchen Geſtalten ertappen zu wollen. Daſs die Stellungen ſeiner Figuren möglich ſind, die Bewegungen, welche er erſonnen hat, kein Naturgeſetz verletzen, ja gerade aus dem tiefſten Studium des menſchlichen Körpers, allerdings in todtem Zuſtande, hervorgehen, darf als ſelbſtverſtändlich angeſehen werden. Doch kann man vor der Thatſache die Augen nicht verſchlieſsen, daſs die von Michelangelo gewählten Bewegungen im wirklichen Leben ſelten vorkommen und nicht nur als ungewöhnliche und unnöthige auffallen, ſondern auch den Schein des Gewaltſamen und Künſtlichen wecken. Die Vergleichung des nach der Natur gezeichneten Blattes mit der gemeiſselten Gruppe lehrt Michelangelo's eigenthümliche Weiſe trefflich kennen. Der Vorgang iſt im Grunde hier und dort der gleiche. Während aber in der nach dem Leben gezeichneten Skizze das Kind mit behaglicher Ruhe nach dem Mutterbuſen greift, keine Linie ſtärker den Körper wendet, als gerade nöthig iſt, ſteigert ſich in dem Marmorwerke die Bewegung zu groſser Heftigkeit und wird ein Ueberſchuſs in der Kraftäuſserung bemerkbar. Das nur mühſam verdeckte leidenſchaftliche Weſen des Künſtlers hat dieſe Verwandlung hervorgerufen. Wunderbar verwandt erſcheinen Michelangelo's Methode, den Marmor zu bearbeiten, und ſeine Weiſe, den von ihm geſchaffenen Geſtalten Charakter und Stimmung einzuhauchen. Wie er, nur mit dem kleinen Wachsmodell als Richtſchnur und Hilfe zur Seite, kühn und gewaltig auf den Block losſchlagt, gleichſam die äuſseren Hüllen abreifst, welche das im Inneren des Steines bereits laufchende Bild verbergen, und

in ſeiner Haſt es kaum erwarten kann, daſs daſſelbe fertig an das Licht trete: ebenſo drängt er in der Seelenſchilderung alles zurück, was die Macht der Empfindung oder die Kraft der Bewegung dämpfen könnte und ſchiebt zur Seite, was den Kern des Ausdruckes vielleicht mildern möchte. Von einer

Vom Grabmal des Giuliano de' Medici in Florenz.

inneren Erregtheit übermannt, ſteigert er auch die Stimmung ſeiner plaſtiſchen Geſtalten weit über das gewöhnliche Maſs und läſst ſie ihre Thätigkeit mit rückhaltloſer Leidenſchaft äuſsern. Dort droht ihm die Gefahr, daſs er ſich verhaut, hier ſtreift er zuweilen nahe an Uebertreibung.

Kein Zug unterſcheidet Michelangelo's Schöpfungen von den natürlich lebendigen Weſen und auch von dem Werken der Antike ſo ſehr, wie dieſe rauhe Unterwerfung des ganzen Leibes unter eine einzige Empfindung oder Bewegung. Michelangelo's Geſtalten ſetzen eine viel ſtärkere Kraft ein, als dieſes



Vom Grabmal des Lorenzo de' Medici in Florenz.

in der wirklichen, ſtets ſparſamen und der Ruhe zugeneigten Natur geſchieht, und während in der Antike alle Actionen als Aeuſserungen freier Perſönlichkeiten auftreten und in jedem Augenblick in den Schoofs der letzteren zurückgenommen werden können, erſcheinen die Manner und Frauen Michelangelo's als die wider-

ſtandsloſen Geſchöpfe einer inneren Empfindung, welche die einzelnen Glieder nicht harmoniſch und gleichmäſsig belebt, die einen mit der ganzen Fulle des Ausdruckes ausgeſtattet, die anderen dagegen beinahe nur ſchwer und wuchtig bildet. Dieſes auf einen Punkt hinzielende, erhöhte Leben übt eine mächtige Wirkung. Auch wenn wir uns mit Michelangelo's Geſtalten nicht befreunden können, erfahren wir einen erſchütternden Eindruck, der uns nicht losläſst, uns vielmehr immer und immer wieder zu jenen zurückzukehren zwingt. Aber auch das fremdartige, nicht gleich verſtändliche, zuweilen räthſelhafte Weſen der Figuren Michelangelo's findet in dieſer Weiſe zu ſchaffen ſeine Erklärung. Nirgends zeigt es ſich ſtärker als in den Statuen der mediceiſchen Gräber.

* * *

Beſitzen wir aber das Recht, von mediceiſchen Gräbern, von Denkmalern, zu Ehren Giuliano's und Lorenzo's de' Medici errichtet, zu ſprechen? Hat nicht das Werk unter ſeinen Händen, vielleicht unwillkürlich, vielleicht mit ſeinem Willen eine ganz andere Bedeutung gewonnen? Sind nicht dieſe Gräber in Wahrheit als Monument zum Andenken an die ſo ſchmachvoll gemordete florentiner Republik, an die für immer getödtete Freiheit ſeiner Vaterſtadt geſchaffen? Erwägen wir die Umſtände, unter welchen das Werk zu Stande kam. Während er an den Grabſtatuen arbeitete, war ſeine Seele von dunklen Gedanken erfüllt, ſein Herz durch bittere Empfindungen zerriſſen. Schwer laſtete auf ihm das furchtbare Schickſal des Vaterlandes, welches rohe Gewalt einem entarteten Herrſchergeſchlechte überantwortet hatte. Zorn überwältigte ihn, daſs er Zeuge ſein muſste des Unterganges des alten Florenz und des Unglückes ſo zahlreicher hochragender, ihm befreundeter Männer. War es ein Wunder, wenn er alle dieſe Sorgen und peinlichen Gedanken in den Stein eingrub und ſeine patriotiſche Trauer in den Grabſtatuen verkörperte? Keinen Lorenzo Medici meiſselte er, keine Perſonification der Nacht wurde von ihm geſchaffen. Höfiſche Leute mochten dieſe Benennungen feſthalten, in Wahrheit aber ſpricht aus dieſen Statuen nur die Klage um Florenz, verewigen dieſelben ſeine politiſchen Geſinnungen. Und billigt Michelangelo nicht ſelbſt dieſe Deutung? Weltbekannt iſt ſeine Antwort auf das Epigramm Giovanbattiſta Strozzi's. Dieſer hatte an die Statue der Nacht ihr zum Preiſe folgende Vierzeile angeheftet:

Die Nacht, die du in ſüſsem Schlummer hier
Erblickſt, ihr hat ein Engel Form gegeben
Aus Stein; doch ſchläft ſie, darum hat ſie Leben.
Wenn du nicht glaubſt, ruf ihr, ſie ſpricht zu dir.

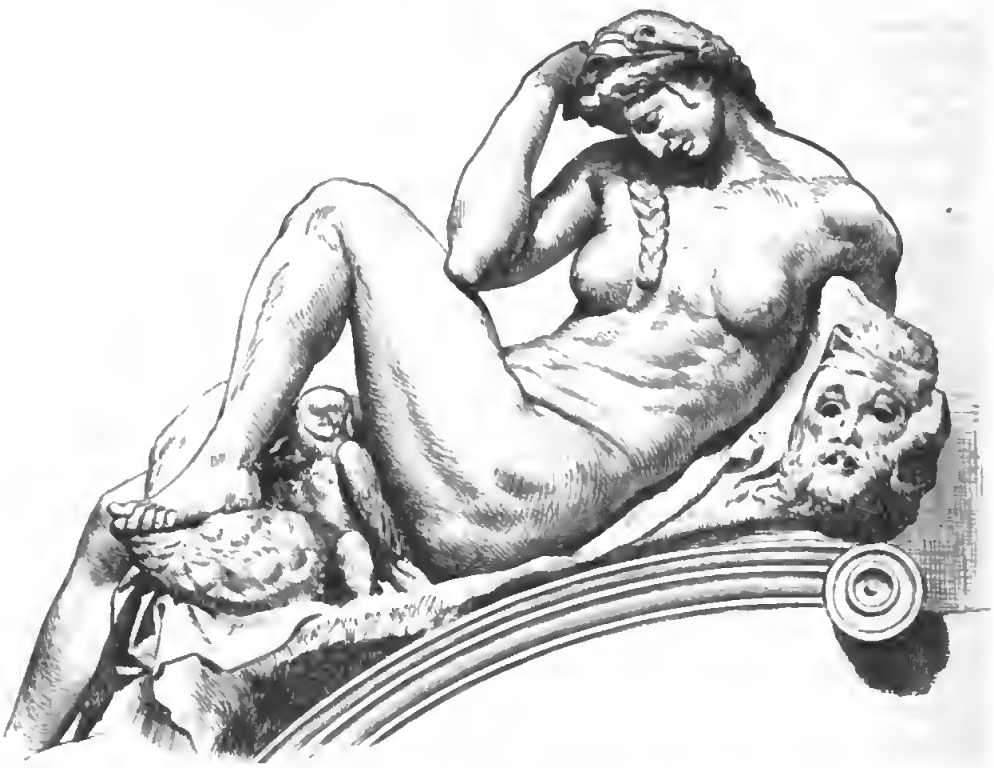
Als Michelangelo von dieſem Epigramm erfuhr, lieſs er die Nacht ſelbſt ſprechen:

Lieb iſt der Schlaf mir, lieber Steines Weiſe
So lange Schmach und bittrer Jammer währen
Nichts ſehn, nichts hören iſt mein ganz Begehren,
So wecke mich nicht auf, o rede leiſe!

Gewifs drücken diefe Verfe eine tiefe politifche Verftimmung aus und der Statue der Nacht in den Mund gelegt, geftatten fie die Deutung, dafs Michelangelo in derfelben den Schmerz und die Trauer über die unfelige Lage feines Vaterlandes, vornehmlich über den Untergang der alten Freiheit von Florenz verkörpern wollte. Diefe Verfe find aber erft ein Jahrzehnt nach der Vollendung der Statue gedichtet worden, können daher nicht als ein untrügliches Zeugnifs, was Michelangelo bei dem Entwurfe das Werkes dachte, angerufen werden. Bekanntlich bemächtigte fich der Anhänger der Republik und der zahlreichen florentiner Verbannten, mit welchen Michelangelo viel verkehrte, erft dann die vollkommene Hoffnungslofigkeit und ftеigerte fich demgemäfs die Erbitterung, als nach der Ermordung Aleffandro's der junge Cofimo die Zügel der Regierung ergriff, mit ftarker Hand die Gegner niederwarf und die unbeftrittene feſte Herrfchaft über Florenz gewann. Nun erft merkten fie, dafs fie für eine verlorene Sache gekämpft und gelebt hatten. Die Befchränkung des Rechtes, aus fpäteren Aeufserungen des Künftlers auf feine urfprünglichen Abfichten zu fchliefsen, wird aber den Glauben an die politifche Tendenz der Mediceerdenkmäler kaum verdrängen. Leicht faflich und unmittelbar verftändlich erfcheint jedem Gebildeten ein Kunftwerk, an welches er greifbare Gedanken knüpfen kann. Unwillkürlich gleitet er von der Betrachtung der Formen zur Zergliederung wohlvertrauter gegenftändlicher Vorftellungen und überträgt die Gunft und das Intereffe, welches ihm diefe inhaltreichen Erinnerungen gewähren, auf das Kunftwerk. Nur einen Augenblick fucht er die Geftalten der beiden Herzöge auf den mediceifchen Gräbern, die fo wenig des Porträtmäfsigen befitzen, nur kurz verweilt er bei den allegorifchen Figuren der Zeit und ihrer Theile, welche mit den gangbaren Perfonificationen gar nichts gemein haben. An feinen Augen zieht die florentiner Tragödie vorüber, der Held der Freiheit, der von der Welt nichts mehr wiffen will, nur feinem Schmerze lebt, der Tyrann, welcher hochmüthig herausfordernd um fich blickt und die in Gram verfunkene Geftalt des Vaterlandes.

So lockend es aber auch erfcheinen mag, in dem Ausdrucke und der Stimmung der Grabftatuen politifche Anfpielungen zu entdecken, fo mufs doch aus äufseren und inneren Gründen die Meinung, als ob Michelangelo in Wahrheit ein politifches Denkmal fchaffen wollte, zurückgewiefen werden. Lange vor dem Ausbruche des Krieges waren die meiften Statuen bereits weit vorgerückt, jedenfalls alle vorbedacht und in den — theilweife noch erhaltenen — Wachsmodellen entworfen. Wir erinnern uns, dafs er im April 1526 dem päpftlichen Vertrauensmann Fattucci meldete, er werde nächftens den »anderen Capitano« in Angriff nehmen. Das fetzt doch die Vollendung des Gegenbildes voraus. Er erwähnt ferner in demfelben Briefe, dafs er fechs Statuen begonnen habe. Da von den Darftellungen der »Flüfse« am Fufse der Denkmäler fortan keine Rede mehr ift, fo vermuthen wir mit gutem Grunde, dafs diefe Schilderung fich auf die Madonna, die vier Statuen auf den Deckeln der Sarkophage und das Bild des einen Capitano bezieht. Damit ftimmen die Handzeichnungen aus der Zeit ungefähr 1524—1525 überein, in welcher z. B. die Figur des »Crepuscolo« diefelbe Bewegung zeigt wie in dem Marmor, und ftehen auch die Nachrichten über den weiteren Fortgang des Werkes im Einklange. Dafs Michelangelo während der Kriegsjahre

den Meifsel nicht zur Hand genommen, beftätigt Varchi, der hinfügt, dafs der Künftler mehr aus Furcht, dem Papfte mifsfallen, als aus innerem Antriebe die Arbeit im Herbfte 1530 wieder aufnahm. Daran fchliefst fich nun der Bericht Paolo Mini's über Michelangelo's Thätigkeit im Jahre 1531. Mini, der am 29. September 1531 an Baccio Valori fchreibt, hat die beiden weiblichen Sarkophaggeftalten gefehen. Die eine, welche die Nacht darftellt, kenne bereits Valori, — alfo war diefelbe, als Valori unmittelbar nach der Eroberung von Florenz fich hier als Bevollmächtigter des Papftes aufhielt, fertig —, die andere, die Aurora,



Die Nacht.
Vom Denkmal des Giuliano de' Medici.

übertreffe fie noch an Schönheit. Jetzt fei Michelangelo mit der Vollendung des einen »Alten« (des Tages oder des Crepuscolo) befchäftigt. In dem nächften Winter könne er die Madonna fertig machen und die Statue des Herzogs Lorenzo meifseln: »finire Nostra Donna e fare la statua de la felice memorie del duce Lorenzo.« Diefe Statue allein gehört in Bezug auf ihre Ausführung der Zeit nach dem Sturze der Republik an. Alle anderen waren fchon früher ganz oder halb vollendet. Mini fchlägt deshalb weiter vor, die Grabfaffaden fofort zu mauern und die Statuen auf ihre Plätze zu ftellen. Was an denfelben noch fehlt, kann auch nach ihrer Aufftellung von den Künftler gearbeitet werden.

Aus diefen Zeitangaben darf der Schlufs gezogen werden, dafs die ganze

Compoſition und ein betrachtlicher Theil der Ausfuhrung in die Jahre vor den politiſchen Kämpfen, welche zum Untergange von Florenz führte, angeſetzt werden muſs. Ihr Charakter und ihr Weſen kann nicht aus perſönlichen Stimmungen des Künſtlers erklärt werden, welche erſt ſpätere Ereigniſſe in ihm geweckt hatten.

Groſses Gewicht beſitzt die von Michelangelo's eigener Hand niedergeſchriebene Erklärung des Denkmales Giuliano's. Auf einem Blatte in der Caſa Buonarotti, welches drei Säulenbaſen mit Röthel gezeichnet zeigt, lieſt man noch folgende Zeilen: »Himmel und Erde, Tag und Nacht reden und ſagen: Wir haben in unſerem raſchen Laufe den Herzog Giuliano zum Tode geführt und ſo iſt es

Der Tag.
Vom Denkmal des Giuliano de' Medici.

gerecht, daſs er Rache nimmt. Die Rache aber iſt die, daſs er, nun wir ihn getödtet, todt wie er iſt, uns das Licht geraubt und mit ſeinen geſchloſſenen Augen die unſeren geſchloſſen hat, ſo daſs wir nicht mehr auf Erden leuchten. Was würde er erſt aus uns gemacht haben, wenn er am Leben geblieben?« Können dieſe Worte auch nicht als das förmliche Programm gelten, nach welchem Michelangelo gearbeitet hatte, ſo enthüllen ſie doch die Richtung, in welcher ſich ſeine Gedanken bewegten. Offenbar ſtammt die Aufzeichnung aus früherer Zeit, als Michelangelo mit den erſten Entwürfen zu den Statuen beſchäftigt war. Nachſinnend über den rechten Ausdruck und den Charakter derſelben ſchrieb er gleichſam mechaniſch die Namen der vier allegoriſchen Geſtalten auf, welche die Porträtſtatue begleiteten, und ſeiner Phantaſie freien Lauf laſſend, deutete er an,

in welcher Weiſe wohl die allegoriſchen Figuren mit dem verſtorbenen Herzog in eine ſinnige Beziehung gebracht werden könnten. Aus Vaſari wiſſen wir, daſs in der That das Bildniſs Giuliano's zwiſchen die Geſtalten der Erde und des Himmels zu ſtehen kommen ſollte. »Die Erde, das Haupt mit Cypreſſen geſchmückt und in Trauer geſenkt, beweint den Verluſt Giuliano's; der Himmel ſtreckt lächelnd die Arme nach oben und freut ſich, daſs ihm durch die Seele des Herrſchers neuer Schmuck verliehen wird.« Tribolo begann nach Michelangelo's Modellen dieſe Figur in Marmor zu meiſseln, wurde aber durch Krankheit an ihrer Vollendung verhindert.

Zeit und Raum, alſo das ganze Weltall wird vom Tode des Helden getroffen, nimmt Theil an ſeinem Schickſale. Glieder des Univerſums hüllen ſich in Trauer oder zeigen ſich bereit, die verklärte Seele zu empfangen. Bei Giuliano erweiſen ſich die Nacht und der Tag, die Erde und der Himmel thätig, ihre Empfindungen auszudrücken. Kein Zweifel, daſs bei Lorenzo, deſſen Denkmal die gleiche Anordnung offenbart, ähnliche Perſonificationen von Zeit und Raum thätig auftraten. Wie dem Tage und der Nacht die Figuren der Morgen- und Abenddämmerung hier entſprechen, ſo ſollten gewiſs auch der Himmel und die Erde in gleichartigen Geſtalten, Theile des Weltraumes darſtellend, ihre Gegenbilder finden. Leider hat ſich keine Nachricht erhalten, welche Perſonificationen Michelangelo bei dem Lorenzodenkmale aufser der Aurora und dem Crepuſculo vorſchwebten, ſo wenig als wir Näheres über die vier Flüſſe wiſſen, welche er ſich urſprünglich zu Füſsen der Sarkophage gelagert dachte.

Man kann die Deutung, welche Michelangelo den allegoriſchen Figuren unterſchiebt, dunkel und künſtlich geſchraubt, die Wahl und Zuſammenſtellung derſelben froſtig finden, man darf aber nicht beſtreiten, daſs ihre Darſtellung in der Meinung und Abſicht des Künſtlers gelegen habe oder wohl gar ſeiner ſonſt bekannten Anſchauungsweiſe widerſpreche. Auch in ſeinen Gedichten bewegt ſich Michelangelo mit Vorliebe in abstracten Gedankenkreiſen, welche zuweilen unmittelbar an die Allegorien der Mediceiſchen Denkmale anklingen, und wie heimiſch er in ſolchen Vorſtellungen war, beweiſen. Zwiſchen Luſt und Leid, heiſst es in einem Madrigal, theilt ſich die Zeit, zwiſchen Tag und Nacht. Für die Augen iſt der Tag, für das Herz die Nacht. In einem Sonette ſchildert Michelangelo ebenfalls die aus dem Nichts geſchaffene Zeit, aus welcher der Tag und die Nacht hervorgehen, Loos und Schickſal jedes Einzelnen entſcheidend; der ſonnige Tag ſpendet Segen, wer aber der finſteren Nacht anheimfallt, leidet Qual und Schmerzen. Nicht müde wird er die Nacht zu beſingen, die Tochter der Erde und des Himmels, den Schatten des Todes, die ſchwarze Witwe, die bei des Glühwurms Leuchten ſtirbt. —

Verwandte Vorſtellungen bergen aber nicht allein Michelangelo's Gedichte, auch in ſeinen älteren plaſtiſchen Schöpfungen bemerkt man bereits die Neigung, ſpröden allegoriſchen Geſtalten Leben einzuhauchen und durch die Kraft der Formen und den leidenſchaftlichen Ausdruck den urſprünglich dürftigen Inhalt vergeſſen zu machen. Die allegoriſchen Figuren an dem Denkmal Julius' II., wie es zuerſt von Michelangelo entworfen wurde, erſcheinen den Perſonificationen der Zeit und des Raumes an den Mediceergräbern nahe befreundet. Nicht weniger

abſtract als die trauernde Nacht und die plötzlich zum Schmerze erwachende Aurora ſind die «Gefangenen», welche nach Condivi andeuten, daſs mit dem Tode des Papſtes Julius alle Tugenden Gefangene des Todes werden, weil ſie niemals wieder einen ſo eifrigen Gönner finden können. Vollends der Himmel und die Erde, welche Giuliano's Geſtalt begleiten, kommen bereits am Juliusdenkmal in der gleichen Bedeutung vor. «Zwei Figuren, erzählt Vaſari, ſchloſſen im urſprünglichen Entwurfe das Grabmal des Papſtes ab, die Erde, welche zu klagen ſchien, daſs ſie in der Welt bleiben müſſe, aller Reize durch den Tod des Papſtes beraubt, während der Himmel ſeine Freude kundgab, daſs die Seele deſſelben zur ewigen Seligkeit eingegangen iſt.»

Nichts berechtigt zu der Annahme einer doppelten Bedeutung der Grabſtatuen in der Mediceercapelle, einer oberflächlichen, durch welche die Beſteller des Werkes, die Freunde und Anhänger der Herrſcherfamilie getauſcht wurden und einer heimlichen, die nur dem engſten Kreiſe der Eingeweihten — nicht einmal den älteſten Biographen Michelangelo's — bekannt war. Ebenſowenig liegt ein Grund vor zu behaupten, die Gegenſtände und der Ton der Schilderung ſtimmten nicht mit dem Character der übrigen Werke Michelangelo's überein, und es müſſe deſshalb auf ganz beſondere und eigenthümliche Umſtände, die bei der Schöpfung der Geſtalten walteten, gerathen werden. In Wahrheit fallen die Statuen der Mediceergräber aus dem Rahmen der Entwickelung Michelangelo's nicht heraus; ſie ſetzen vielmehr die bereits am Juliusdenkmale deutliche Richtung mit leidenſchaftlicher Energie fort. Unbedingter und rückſichtsloſer als je zuvor ſchaltet Michelangelo mit dem gegebenen Inhalt; er drängt noch ſchärfer das Hiſtoriſche und Individuelle zurück und beharrt noch ausſchlieſslicher bei der Schöpfung allgemeiner, formgewaltiger Typen, deren ſchweres, wuchtiges Weſen an Menſchen der Urwelt erinnert, bei welchen die Empfindungen mit der Stärke eines Elementarereigniſſes, dem nichts widerſteht, auftreten. Endlich wird der maleriſchen Auffaſſung ein noch gröſserer Spielraum als in den früheren Sculpturen gegönnt, dieſelbe ſelbſt in dem techniſchen Theile des Werkes kundgegeben.

* * *

Wer an die Statuen des Giuliano und Lorenzo di Medici mit der Erwartung herantritt, ihre leibhaftigen Bildniſſe zu ſchauen, erfährt eine arge Tauſchung. Wie Michelangelo's Phantaſie ſich ſtumpf verhält gegen die Reize der landſchaftlichen Natur und das landſchaftliche Bild weder in ſeinen Zeichnungen noch in ſeinen Gedichten eine Rolle ſpielt, ebenſo ſpröde zeigt ſich der Künſtler gegenüber den Portratdarſtellungen. Im Portrat erſcheinen die mannigfachen Empfindungen ausgeglichen und die Züge nicht auf einen einzigen Ausdruck hin geſpannt; die herrſchende Leidenſchaft ruht im Hintergrunde, durchbricht nicht gewaltthätig und heftig die gewohnte Haltung, der Character ſpitzt ſich nicht zu einer beſtimmten Handlung ſcharf zu, ſondern offenbart ſich erſt noch als Fähigkeit und Anlage. Um dieſes alles kunſtreich zu verkörpern, bedurfte es Eigenſchaften, welche Michelangelo's Weſen fremd waren. Das Leben auch in ſeinen feinſten Aeuſserungen zu belauſchen, die kleinen Zufälligkeiten der Natur zu beachten,

ſagte ihm weniger zu, als Geſtalten zu ſchaffen, deren Leiber ſich die innere Empfindung und Stimmung vollſtändig unterworfen hat. So ging er auch bei der Bildung der Statuen Lorenzo's und Giuliano's zu Werke. Er forſchte nicht nach dem Ausſehen des »verſchlagenen« Lorenzo und des »freigebigen, gutherzigen« Giuliano und ſah auch von aller Coſtümtreue ab. Für ihn lebten nur zwei »Capitani«, zwei Feldherren, in welchen ſich die beiden Hauptſeiten einer Heldennatur wiederſpiegeln: das Sichverſenken in die innerſten Gedankenkreiſe, um die richtigen Plane zu faſſen und das tapfere Hinausgreifen in die äuſsere Welt, um jene ſiegreich durchzuführen. Die Porträtbilder verwandelte Michelangelo's Phantaſie in Symbole ſelbſtvergeſſener Vertiefung in groſse Entwürfe und ſtolzer Thatkraft. Bereits Vaſari hob die wirkſamen Gegenſätze in der Schilderung der beiden Herzoge hervor und pries den »ſtolzen« Giuliano und den »gedankenvollen« Lorenzo, das Bild des ruhigen Verſtandes. Dieſe Gegenſätze erinnern an das bekannte Feldherrnwort: »Erſt wag's, dann wag's«, ergänzen ſich und verkörpern zuſammengenommen das Weſen eines wahren Heerführers in vollendeter Weiſe.

Giuliano iſt als General der Kirche mit dem Commandoſtabe in der Hand abgebildet; doch ſchenkt er dem Abzeichen ſeiner Würde keine ſonderliche Beachtung. Laſſig hält er den Stab quer über den Knieen. Der Kopf, ſcharf zur Seite gewendet, ſo daſs er dem Beſchauer nur im Profile ſichtbar iſt, weiſt darauf hin, daſs Giuliano's Aufmerkſamkeit geſpannt nach Aufsen ſich richtet. Mit gemeſſener Ruhe und ſtolzer Zuverſicht lenkt Giuliano den Blick in die Ferne, als wollte er den reichen Beſitz, über welchen er gebietet, mit dem Auge umfaſſen. Thatkraft ſpricht aus den Zügen des römiſch geſchnittenen Antlitzes, aus der niedrigen, aber gewölbten Stirne, der mächtigen Naſe und den ſtarken Lippen. Auch der bewegliche, faſt übermäſsig lange Hals und der muskelkräftige Körper drücken die Energie des Mannes, der jetzt ſtill ſitzt, aber, wie die an den Moſes erinnernde Stellung der Beine — das eine vorgeſtreckt, das andere ſtark zurückgebogen — andeutet, im nächſten Augenblicke, wenn es Noth thäte, emporſchnellen würde.

In deutlichem Gegenſatze zu Giuliano erſcheint Lorenzo, der Herzog von Urbino geſchildert, ſo daſs man wohl muthmaſsen darf, der Künſtler habe auf dieſen Contraſt die Wirkung der Statue weſentlich gebaut. Während Giuliano barhaupt dargeſtellt wird und ſein Kopf in das hellſte Licht geſetzt, deckt Lorenzo's Haupt ein wuchtiger, mit einer Löwenhaut überzogener Helm, welcher das Geſicht in tiefen Schatten hüllt. Die Augen, weit geöffnet, ſtarren, ohne auf einen beſtimmten Gegenſtand gerichtet zu ſein, der Kopf iſt nach vorn geſenkt, der eine Arm hängt herab, ſo daſs die Hand mit ihrer äuſseren Fläche an den Schenkel ſich anlehnt, der andere ein um den Hals geſchlungenes Tuch faſſend, ſtützt gleichzeitig das Kinn. In dieſer ganzen Haltung, im Spiel einzelner Finger, die wie unbewuſst bewegt werden, in der Kreuzung der Beine ſpricht ſich die Stimmung des Helden, die Abkehr von der Aufsenwelt, die Verſunkenheit in ſchwere Gedanken ſo ergreifend wahr aus, daſs die Statue wie kein anderes Werk Michelangelo's volksthümlich wurde und geradezu den Beinamen: der Gedankenvolle — il penſiero — empfing.

Die genaue Betrachtung der Marmorgeſtalt entlockt nicht allein das Lob

eines feinſten pſychologiſchen Scharfblickes, ſondern lehrt auch die Gewandtheit des Künſtlers, wie er ſich aus äuſseren Schwierigkeiten rettete, bewundern. Er konnte den linken Arm, welcher den Kopf ſtützt, nicht unmittelbar auf dem Knie aufruhen laſſen; dazu war das letztere zu tief geſtellt. Da half er ſich denn ſo, daſs er den Zwiſchenraum zwiſchen Knie und Arm durch ein kleines Käſtchen ausfüllte und auf dieſes den Ellbogen lehnte. Die Schauſeite des Käſtchens ſchmückte er mit dem Bilde einer Fledermaus, des Vogels, der in der Dämmerung ſeine Flügel entfaltet, wodurch die Bedeutung der unter Lorenzo lagernden Statuen der Morgen- und Abenddämmerung angekündigt wird.

Durch groſsartige Contraſte wirken die beiden Heldenbildniſſe; in mächtigem Gegenſatze bewegen ſich auch die allegoriſchen Figuren auf dem Sarkophage. Wer nur auf die Namen hört, die Geſtalten nur aus Nachbildungen kennt, erwehrt ſich kaum eines leiſen Fröſtelns. Dieſe Verkörperungen einzelner Zeittheile erſcheinen doch gar zu fadenſcheinigen Inhaltes und von dürftigem Leben, ebenſo die angeblichen Anſpielungen auf die Vergänglichkeit des Daſeins ziemlich trockener Natur. Der unzweifelhaft geringe poetiſche Ertrag wird aber mehr als aufgewogen durch die gewaltigen Formen, in welche die plaſtiſche Phantaſie Michelangelo's die vier Geſtalten gekleidet hat. Kein Wunder, daſs ſich Künſtler Jahrhunderte lang gerade für dieſe allegoriſchen Figuren begeiſterten. Die höchſte Berühmtheit errang die Nacht, als ſolche durch die Eule und die Mohnköpfe zu ihren Füſsen und eine das Spiel der Träume verſinnlichende Maske zu ihrem Haupte characteriſirt. Läſſig hängen der eine Arm und das eine Bein herab, das andere Bein dagegen iſt angezogen, ſo daſs es einen Winkel bildet; auf den Schenkel wird der rechte Arm geſtemmt, der wieder eine Stütze für den vorgebeugten, in Schatten geſtellten Kopf abgibt. Ein bleierner Schlaf hält ihre Augen verſchloſſen und macht ſie unempfindlich gegen die unbequeme Lage, welche ſie, hin- und hergeworfen von innerer Erregung und Unruhe, angenommen hat und nun nicht mehr die Kraft beſitzt, zu wechſeln. Vieles befremdet an der Statue der Nacht: die faſt übertriebenen Maſse und willkürlichen Verhältniſſe, bemerkbar namentlich in der Breite der Bruſt und der Länge des Schenkels. Manche Schönheiten begreift nur der Fachkünſtler vollkommen, ſo die feine Modellirung des Fuſses, der Knöchel und Gelenke, die virtuoſe Behandlung der Hautflächen. Alle aber, gleichviel ob Laien, ob Kunſtgenoſſen, ergreift die volle Wahrheit, mit welcher geheimniſsvoll ſchwere und dumpfe Stimmungen der Seele geſchildert werden, vor allem wird die niemals wieder erreichte Kraft des Künſtlers angeſtaunt, welche rieſige Naturformen bändigt und ſie für den Ausdruck ſelbſt tief innerlichen Lebens empfänglich ſchafft.

Gegenüber der Nacht auf der anderen Schrägſeite des Sarkophages hat ſich der Tag gelagert. Auf den linken unter den Rücken geſchobenen Arm geſtützt, wendet er den Kopf über die Achſel dem Beſchauer zu, ſo daſs der untere Theil des Geſichtes verdeckt bleibt. Den rechten Arm hat der Tag über die Bruſt gelegt, das eine Bein über das andere geſchlagen. In ſeltſamer Weiſe erſcheinen die Glieder gedreht und die Stellung gewunden. Gewiſs aber aus wohlerwogenen Gründen. Michelangelo gewann dadurch eine Fülle wirkungsvoller plaſtiſcher Anſichten. Wir gewahren zu gleicher Zeit Geſicht und Schultern,

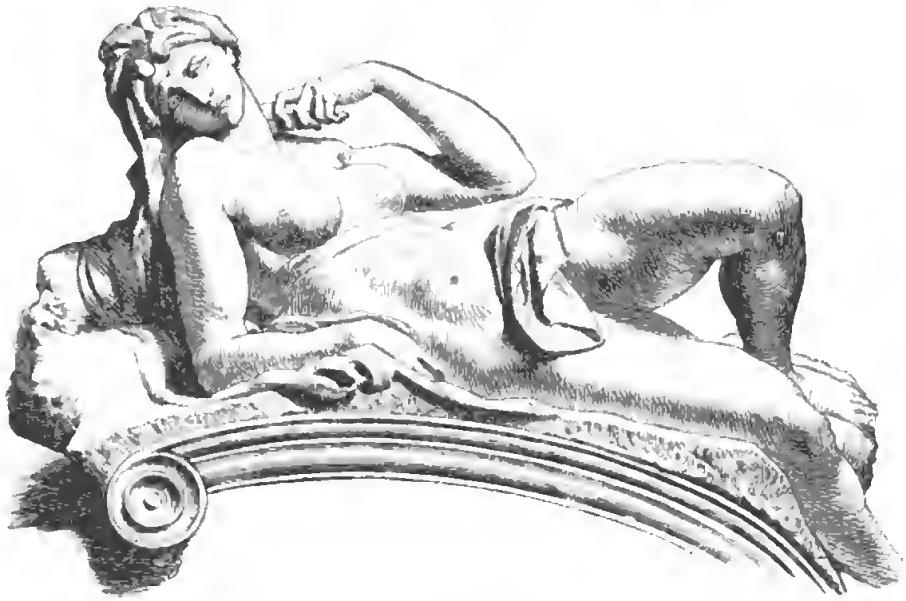
Rücken und Unterleib, die Aufsen- und Innenfeite der Schenkel. Doch nicht genug daran, dafs Michelangelo in dem »Tage« feinen plaftifchen Trieben freien Lauf laffen, und fein Ideal einer Herculesfigur verkörpern konnte: er entdeckte auch in diefer Verfchränkung der Glieder und in diefer Gewaltfamkeit der Bewegung

Der Abend.
Vom Denkmal des Lorenzo de' Medici.

die rechten Mittel, die innere Stimmung auszudrücken. Aehnlich wie die Nacht wurde auch der Tag von peinlichen Empfindungen gequält, von herbem Schmerze zerriffen. Mühfelig hebt er erwachend das Haupt, langfam befreit er die Glieder von dem Drucke, der fchwer auf ihnen laftet. Die Glieder gehorchen noch nicht einem einheitlichen Willen und beharren in der Lage, in welche fie verfetzt waren, als fich das dumpfe Bewufstfein wieder regte. So tritt der Tag als das vollkommene Ebenbild der Figur der Nacht auf und fchliefst fich mit diefer zu einem feften Ganzen zufammen. Der Ausdruck des Tages wäre noch klarer, wenn Michelangelo den Kopf der Figur vollendet hätte. Es fehlen die Nafenlöcher; das Kinn, der Mund find kaum modellirt, die Augen durch zwei Löcher angedeutet. Welcher Triumpf fur Michelangelo's plaftifche Kunft, dafs die Mei-

nung auftauchen konnte, er habe abfichtlich den Kopf unvollendet gelaffen, weil die Wirkung deffelben nicht mehr erhöht werden konnte! Jedenfalls fpricht bereits die Bewegung des Leibes die Grundftimmung fcharf und deutlich aus.

Weniger fchroff und leidenfchaftlich erfcheint der Charakter der beiden Figuren, welche das Grabmal Lorenzo's begleiten. Die Aurora ftützt fich mit der Rechten auf ihr Lager und ftemmt die Schulter in die Höhe; mit der linken Hand greift fie rückwärts nach dem Schleier, der vom Haupte herabfallt. Das eine Bein fallt frei herab, das andere ift in die Höhe gezogen und lehnt mit dem Fufse auf dem Rande des Sarges. In verwandter Stellung bildete ebenfo der Künftler die Abenddämmerung. Ruhig lagert der »crepuscolo«, ein Bruder des Tages, gleich mächtig von Gliedern und gewaltig an Gröfse. Der linke gekrümmte Arm hilft den Körper ftützen, der andere gleitet den Leib ent-



Der Morgen.
Vom Denkmal des Lorenzo de' Medici.

lang und liegt mit der Hand auf dem Schenkel auf, das rechte Bein ift über das linke herüber gezogen, der Kopf wie bei dem »Tage« unvollendet, nach vorn gewendet und nach unten geneigt. Schmerz und Trauer fpricht aus beiden Geftalten, doch fehlt der innere Aufruhr, die Verzweiflung und der Zorn, welcher dem Ausdrucke der Nacht und des Tages beigemifcht wurde. Befonders die Züge der Aurora athmen ftille Wehmuth. Wie zur leifen Klage öffnet fie den Mund; der Blick der Augen, die gefurchte Stirn verrathen die herbe Stimmung. Sie wühlt aber nicht in ihrem Schmerze, erfcheint nicht in denfelben verfunken, in finfterer Abfperrung von der Aufsenwelt beharrend; fie wendet fich vielmehr derfelben zu, geradefo wie der »crepuscolo« in fcharfem Gegenfatze zum Tage, der unwillig und verächtlich blickt, dem Befchauer das Antlitz zukehrt, als wollte

er deſſen Theilnahme gewinnen. Den Gegenſatz zu den allegoriſchen Figuren am Denkmale Giuliano's offenbaren auch die Bewegungen, die Formen und Linien Aurora's und die Abenddämmerung. Keine gewaltſame Verſchränkung der Glieder, hervorgerufen durch die innere Unruhe, welche den Leib hin und her gewälzt hat, keine harte Bewegung, nur dann auszuhalten, wenn die Erregung der Seele unempfindlich gemacht hat gegen die Anſtrengungen des Körpers. Hier fließen die Linien leichter, ungezwungener zeigt ſich die Bewegung, maſsvoller die Wucht der Formen. Die Vergleichung der beiden männlichen Figuren überzeugt, daſs der Contraſt nicht zufällig entſtanden, ſondern mit Abſicht betont ſei. Auch die Aurora geſtaltete Michelangelo viel jugendfriſcher als die Nacht und ſchenkte ihr ſelbſt einzelne anmuthige Reize. Die Modellirung der linken Hand, beſonders des Gelenkes, ſowie der Beine wird mit Recht als ein Meiſterſtück plaſtiſcher Kunſt, zugleich als ein Beweis, wie genau Michelangelo die Natur ſtudirte und wie wenig ihm die ſchöne Frauennatur fremd geblieben war, geprieſen. Um den Gegenſatz noch ſtärker hervorzuheben fällt auf die Geſtalten der Aurora und Abenddämmerung ein volles breites Licht, während in den Statuen des Tages und der Nacht das Licht durch ſtarke Schatten gebrochen erſcheint und dieſelben in ein Halbdunkel hüllt, wobei die techniſche Behandlung des Marmors, das Umgeben einzelner auf das feinſte ausgearbeiteter und geglätteter Stellen mit rauheren Flächen die Wirkung ſteigern hilft.

In den Statuen der mediceiſchen Gräber ſprach Michelangelo als Künſtler ſein letztes Wort. Von ſeiner Thätigkeit wurden noch ſpätere Jahre zeugen, ſein Vermächtniſs aber an die folgenden Geſchlechter bildeten in Wahrheit die Schöpfungen in der alten Sakriſtei von S. Lorenzo. Sie erfüllten Jahrhunderte lang die Phantaſie der Bildhauer und galten als das Werk des Meiſters, in welchem ſich ſein Weſen und ſeine Richtung, der »Stil Michelangelo's« am glänzendſten verkörperte. Lautet auch gegenwärtig das Lob maſsvoller und gilt namentlich als Höhepunkt Michelangelo's die Decke in der Sixtina, ſo trifft doch das Urtheil zu, daſs die Mediceergräber ſeine Eigenthümlichkeit im ſchärfſten Lichte zeigen. Das Zwiſchenreich, mit deſſen Geſtalten er bereits die Sixtiniſche Decke bevölkert hatte, erſcheint hier noch ſtärker entwickelt; die Vorliebe für gewaltige, rieſige Formen noch ſchrankenloſer, der Drang noch ungeſtümer, die wuchtigen Leiber in heiſsen Empfindungen erglühen zu laſſen. Unerwartet, ja befremdend tritt dieſe Verbindung eines mächtigen Formengerüſtes mit tief innerlichen, oft dumpfen Lebensregungen, dieſe Verwickelung des plaſtiſchen Charakters und Betonung des ſubjektiven Elementes auf. Sie umgeben die Geſtalten mit einem geheimniſsvollen Schleier und wecken im Beſchauer die Luſt zu willkürlichen Deutungen. Weil das Verſtändniſs des zuſammengeſetzten Inhaltes dunkel war, die äuſseren Formen gewaltig prankten, wurde das Auge nur zu leicht verleitet, die letzteren ausſchlieſslich zu bewundern und an ihren ſelbſtändigen Werth zu glauben: Bewegungen ohne zureichenden Grund darzuſtellen, hielten die folgenden Geſchlechter für das rechte Ideal plaſtiſcher Kunſt. Dieſen verhängniſsvollen Zauber wirkten die Mediceergräber.

XIV.

Michelangelo's Rückkehr nach Rom.

Michelangelo ſtand an der Schwelle des Greiſenalters, als er im Herbſte 1534 nach Rom uberſiedelte, um hier fortan bis zu ſeinem Tode auszuharren. Doch fehlte nicht viel, daſs er kaum angekommen, ſchon wieder die Flucht ergriffen hätte. Bei dem Wechſel des Wohnſitzes hatte Michelangelo den endlichen Abſchluſs des Juliusdenkmales vorzugsweiſe vor Augen. Dieſes lag aber nicht in den Wünſchen des neuen Papſtes, Paul III. aus dem Hauſe Farneſe, welcher am 12. Oktober 1534 auf Clemens VII. folgte und, der letzte der Päpſte, eine humaniſtiſche Bildung beſaſs. Sein Ehrgeiz und ſeine Kunſtliebe waren auf eine lange Probe geſtellt worden. Er klagte, Clemens VII. habe ihn um zehn Jahre des Pontificates gebracht, denn ſchon nach dem Tode Leo's X. galt er als Papſtcandidat. Sollte er durch das Andenken Julius II. auch um den Ruhm gebracht werden, den gröſsten Künſtler Italiens wurdig zu beſchäftigen? Paul III. wollte von Michelangelo's Vorhaben nichts wiſſen und drang auf die Ausfuhrung eines anderen Planes, welcher auch ihm perſönliche Ehren verſchaffen würde, nämlich auf die Vollendung der Malerei in der Sixtina. »Wo iſt der Vertrag? Ich will ihn zerreiſsen!« antwortete er dem auf ſeine Verpflichtungen hinweiſenden Künſtler. »Dreiſsig Jahre ſind es, daſs ich den Wunſch habe, dich zu beſchaftigen und nun, da ich Papſt bin, ſoll ich mir denſelben nicht gönnen?« Der Papſt ſuchte den Künſtler — eine unerhörte Gunſtbezeugung — mit einem reichen Gefolge von Cardinälen in ſeiner Werkſtätte auf und beſichtigte den Carton, den Michelangelo bereits vom jüngſten Gerichte entworfen hatte, ſowie die fur das Juliusdenkmal beſtimmten Statuen. Aus ſeiner Seele war das Urtheil des Cardinal Sigismondo Gonzaga geſprochen: »Die Statue des Moſes allein genüge ſchon, das Grabmal Julius II. zu ehren.« Michelangelo furchtete neue Verwickelungen und hätte am liebſten durch eine Flucht aus Rom den Widerſtreit beſeitigt.

Condivi, deſſen Bericht wir dieſe kleinen Züge verdanken, erzahlt weiter: »Als Michelangelo ſah, wie weit er getrieben war, war er nahe daran, Rom zu verlaſſen und auf das Genueſer Gebiet ſich zurückzuziehen, in eine Abtei des Biſchofes von Aleria, eines Günſtlinges Julius II. und ſeines guten Freundes, um dort das Denkmal zu Ende zu bringen. Denn der Ort lag nahe bei Carrara und

geſtattete eine bequeme Verfrachtung des Marmors zu Waſſer. Eine Zeit lang dachte er auch daran, nach Urbino zu gehen, wo er ſchon früher ſich niederzulaſſen die Abſicht gehegt, einen ruhigen Ort, wo er um des Andenkens an Julius willen hoffte, gern geſehen zu werden. Er hatte bereits vor einigen Monaten einen ſeiner Leute dahin geſendet.« Schliefslich ſiegte doch der Wille des Papſtes, nachdem derſelbe vom Herzog von Urbino einen weiteren Aufſchub der Arbeit am Denkmale erwirkt hatte. Um den letzteren zu beſänftigen, entwarf Michelangelo wahrſcheinlich auch das Modell zu einem prachtvollen Salzgefäſse, mit Masken und Kränzen als Schmuck, Thierklauen als Henkel und einer Rundfigur auf dem Deckel, welche in Silber getrieben werden ſollte. So ging denn Michelangelo an das Werk, das ihn in weiten Kreiſen noch berühmter machte als die Deckenbilder und unendliches Lob in alten und neuen Zeiten dem Künſtler eintrug, gleichfalls nur gezwungen.

Trotz dem anfänglichen Widerwillen aber vollendete er das jüngſte Gericht, während ſo viele andere aus freiem Antriebe und mit Begeiſterung begonnene Arbeiten im halbfertigen Zuſtande blieben. Wie raſch Michelangelo, nachdem die Entſcheidung gefallen war, das Rieſenbild förderte, ſagen uns mehrere Urkunden.

Am 15. April 1535 empfing der Baumeiſter der Engelsburg Perino del Capitano aus Florenz die Summe von 25 Ducaten für das Gerüſte ausgezahlt, welches er in der Sixtina, »wo der Maler Michelangelo malt«, aufgeſchlagen hatte. Das päpſtliche Breve vom 1. September 1535, welches Michelangelo zum oberſten Architekten, Bildhauer und Maler des apoſtoliſchen Palaſtes ernennt und ihm an Stelle des Gehaltes die Einkünfte des Flufszolles bei Piacenza — auf 600 Goldgulden bemeſſen — anweiſt, erwähnt das Bild des jüngſten Gerichts als bereits begonnen. Es ſcheint übrigens, dafs anfangs die Abſicht waltete, die Ausführung des Cartons in Farben anderen Händen anzuvertrauen. Sebaſtian del Piombo hoffte jetzt zu erreichen, was ihm unmittelbar nach Raffaels Tode, als es ſich um die Ausmalung des Conſtantinſaales handelte, nicht gelungen war: als Michelangelo's Mitarbeiter aufzutreten. Er begann den Mauergrund für die Aufnahme von Oelfarben vorzubereiten, für deren Anwendung in Wandgemälden er bekanntlich ſchwärmte. Michelangelo wollte aber weder von der Neuerung noch von Sebaſtians Genoſſenſchaft etwas wiſſen, entſchied ſich für das alte ehrliche Fresko und die eigenhändige Arbeit. Es war bei dieſer Gelegenheit, dafs Michelangelo das harte Wort gebrauchte: die Oelmalerei ſei eigentlich eine Weiberſache, gut für bequeme und faule Leute, ein Ausſpruch, deſſen Bedeutung nachmals arg übertrieben wurde. Er wollte nicht die Oelmalerei an und für ſich verdammen, ſondern nur ihr Eindrängen in die Kreiſe der Freskomalerei tadeln, die allerdings eine hohe Sicherheit des Auges und Fertigkeit der Hand erfordert, da die Wirkung der Farbentöne gleich bei dem erſten Auftrage getroffen werden mufs und ein öfteres Uebermalen der Flächen, ein ſpäteres Nachbeſſern und Nachfeilen Schwierigkeiten unterworfen iſt.

* * *

Die Altarwand in der Sixtina, welche das jüngſte Gericht aufnehmen ſollte, war bereits mit Fresken geſchmückt. Dieſe mufsten nun dem neuen Werke weichen, nicht allein die drei von Perugino gemalten Felder, die Himmelfahrt Mariä, die Geburt Chriſti und die Findung Moſis darſtellend, ſondern auch zwei Lunettenbilder, welche Michelangelo ſelbſt vor mehr als zwanzig Jahren hier geſchaffen hatte. Michelangelo führte vor der alten Mauer eine dunne Ziegelwand auf, gab ihr nach oben eine leichte Neigung, damit der Staub nicht an ihr haften bleibe und begann dem hohen Alter und der mühſeligen Arbeit zum Trotze rüſtig das Werk. Nach acht Jahren war daſſelbe, wenn wir Vaſari's Worten Glauben ſchenken, vollendet. Am Weihnachtstage 1541 enthüllte Michelangelo das Rieſengemälde »zum Staunen Roms, ja der ganzen Welt«. Wenn auch Vaſari dieſe Angabe nicht mit aller Sicherheit äufsert — »credo io«, fügt er hinzu — ſo dürfte er doch das Richtige getroffen haben, da Michelangelo im folgenden Jahre bereits mit einer neuen Arbeit, der Malerei in der Capella Paolina beſchäftigt war.

Beinahe ein halbes Hundert Zeichnungen und Skizzen, mit der Feder, in Kreide oder in Röthel entworfen, alle auf das jüngſte Gericht bezüglich, hat ſich erhalten. Vergebens ſuchen wir aber aus denſelben die Entwickelungsgeſchichte des Werkes herauszuleſen und welche Wandlungen die Compoſition erfuhr, ehe ſie die endgültige Form annahm, zu deuten. Es ſcheint, dafs Michelangelo im Gegenſatze zu Raffael, der an vorbereitenden Entwürfen ſich nie genug that, immer wieder änderte und beſſerte, die einzelnen Geſtalten und Gruppen viel raſcher in ſeiner Phantaſie zum Abſchluſs brachte und ſeltener zu einem Umwerfen der urſprünglichen Gedanken Anlafs fand. Die Skizzen zum jüngſten Gerichte zeigen kaum nennenswerthe Unterſchiede mit der Ausführung verglichen. Freilich iſt die Zahl der eigenhändigen Zeichnungen nicht grofs. Die meiſten derſelben, darunter auch manche, die durch hohe Vollendung das Auge feſſeln, erweiſen ſich als Studien jüngerer Künſtler nach dem — verlorenen — Carton oder nach der Freske. Daher ſtammt die häufige Wiederholung derſelben Zeichnung in den verſchiedenen Sammlungen.

Dieſe zahlreichen Studien und Nachbildungen liefern den beſten Beweis von der Begeiſterung, welche das jüngſte Gericht in Künſtlerkreiſen weckte. Um ſo trauriger überraſcht das äufsere Schickſal des Werkes. Noch bei Lebzeiten Michelangelo's wurde es durch pietätloſe Hände geſchädigt und verdorben. Den Anſtofs dazu gaben kirchlich geſinnte Männer, welche durch die vielen nackten Geſtalten die Ehrbarkeit, in einem geweihten Raume doppelt ſchicklich, verletzt wähnten. Während der Arbeit hatte bereits der päpſtliche Ceremonienmeiſter Biagio da Ceſena herben Tadel darüber geäufsert, die Kapelle mit einer Badeſtube und Kneipe verglichen. Nach Vaſari's Erzählung übte Michelangelo eine rechte Künſtlerrache, indem er den vorlauten Kritiker als Minos in die Hölle verſetzte.

Auf Biagio folgte wunderbarer Weiſe Pietro Aretino, der Verfaſſer der Cortigiana und der Ragionamenti. Aretino hätte wohl ſelbſt am lauteſten gelacht, wenn man bei ihm moraliſchen Eifer vorausſetzte. Er läſst uns auch nicht im mindeſten über die Beweggründe ſeines Zornes im Unklaren. Bald nachdem

Michelangelo das jüngſte Gericht zu malen begonnen hatte, drängte ſich auch Aretin, der es nicht ertrug, einen vornehmen oder bedeutenden Mann nicht zu kennen, an ihn heran und lieferte ihm ein vollſtändiges Programm zu dem Gemälde, reich an rhetoriſchen Wendungen, aber mit maleriſchen Zügen gar dürftig ausgeſtattet. Michelangelo war von der groſsen perſönlichen Geltung Aretino's gewiſs unterrichtet; auch lieſs er es fernſtehenden gegenüber niemals an gewinnender Höflichkeit fehlen. Er antwortete daher in liebenswürdiger Weiſe, wie ſehr er bedauere, Aretino's Phantaſiebild nicht mehr für ſein Werk benützen zu können. »Daſſelbe iſt der Art, daſs wenn Ihr am Tage des Gerichtes ſelbſt gegenwärtig geweſen wäret, Ihr es nicht beſſer hattet zeichnen können.«

Aretino als praktiſcher Schmarotzer lieſs ſich aber mit lobenden Worten nicht abſpeiſen, er wünſchte klingenden Dank oder doch einen ſolchen, der ſich leicht in klingende Münze umſetzen lieſs, alſo von groſsen Künſtlern Werke ihrer Hand. »Weshalb, frug er Michelangelo, lohnet Ihr nicht meine Ergebenheit mit einer Reliquie von jenen Blättern, auf die Ihr nur einen geringen Werth legt. Wahrlich, ich würde zwei Striche, die Ihr mit Kohle auf ein Papier gezeichnet, höher ſchätzen, als alle Becher und Ketten, die mir jemals von einem Fürſten verehrt worden ſind.« So lange Aretino ein Geſchenk erwartete, ſtrömt begeiſtertes Lob auf den »göttlichen« Michelangelo und auf das jüngſte Gericht aus ſeinen Briefen. Als aber daſſelbe (1545) anlangt, wie es ſcheint, eine einfache Zeichnung, und unter den Erwartungen bleibt, auch weitere Geſchenke von Michelangelo nicht mehr in Ausſicht ſtehen, verwandelt er ſich mit naiver Unverſchämtheit in den frommen ſittlich verletzten Mann und donnert gegen die unanſtändige Nacktheit in Michelangelo's Werke: »Ich als Chriſt, ſchrieb er dem Künſtler, ſchäme mich der Freiheiten, die Ihr Euch erlaubt habt bei der Schilderung eines Gegenſtandes, welcher den Mittelpunkt unſeres wahren Glaubens bildet und dieſes über dem erſten Altare Jeſu, in der vornehmſten Kapelle der Welt, wo die Cardinäle, die ehrwürdigen Prieſter, der Statthalter Chriſti des Erlöſers Leib, ſein Fleiſch und Blut anbeten. Selbſt die Heiden, wenn ſie, ich will gar nicht reden von der bekleideten Diana, die nackte Venus meiſselten, lieſsen dieſe mit der Hand ihre Blöſse zudecken. Ihr aber malt Engel und Heilige, dieſe ohne alle menſchliche Ehrbarkeit, jene jedes himmliſchen Schmuckes beraubt. In ein wollüſtiges Bad und nicht auf einen erhabenen Kirchenchor gehört Euere Darſtellung.« Nicht minder hart, wie in dem an Michelangelo gerichteten Briefe, urtheilt Aretino in einem Schreiben an den Kupferſtecher Enea Vico aus Parma, der nach einer Zeichnung Bazzaceo's das jüngſte Gericht ſtechen wollte. Zu einem Skandal würde durch die vielen nackten Figuren das jüngſte Gericht herabgewürdigt, der Schöpfer ſelbſt hätte ſich aber dadurch den Lutheranern beigeſellt. Dieſe gehäſſige Geſinnung hallt noch in dem bekannten Kunſtgeſpräche nach, welches Lodovico Dolce in Venedig 1557 unter Aretino's Einfluſs und zur Verherrlichung Tizians ſchrieb.

Die literariſchen Angriffe beſaſsen zunächſt keine Kraft, das Werk Michelangelo's zu zerſtören. Aber daſſelbe erregte auch in mächtigen kirchlichen Kreiſen Anſtoſs. Man darf ſogar annehmen, daſs Aretino, der einen groſsen politiſchen Scharfblick beſaſs, zu ſeiner Kritik durch die Ahnung eines ihm gun-

ſtigen Kirchenwindes ermuthigt wurde. Papſt Paul IV. aus dem Hauſe Caraffa, ein Hauptträger der katholiſchen Reſtauration, wollte das jüngſte Gericht herunterſchlagen laſſen und nur der Einſprache mehrerer Cardinäle und der Kunſtfreunde gelang es, das Gemälde vor gänzlicher Vernichtung zu retten. Vor dem Schickſale theilweiſer Uebermalung, um die anſtöſsigen Blöſsen zu verhüllen, konnte es nicht bewahrt werden. Daran war nicht zu denken, daſs Michelangelo ſelbſt und freiwillig ſein Werk verderbe. Als er von der Abſicht des Papſtes hörte, erwiderte er: Saget nur Seiner Heiligkeit: das ſei ein Kleines und leicht zu ändern; er möge nur die Welt ändern, die Bilder laſſen ſich ſchon leicht ändern. So übernahm denn Daniello Ricciarelli aus Volterra, welcher übrigens Michelangelo nahe ſtand und gewiſs ſo ſchonend als möglich verfuhr, die undankbare Aufgabe, den nackten Figuren Gewandſtücke umzuwerfen und zwei Figuren, die h. Catharina mit dem Rade und den h. Blaſius neben ihr ganz neu zu malen. Mehrere Jahre währte Daniello's Arbeit, welche unter Pius V. (1565—1572) von Girolamo da Fano vollendet wurde. Zum zweiten Male überging ein fremder Pinſel im vorigen Jahrhundert das jüngſte Gericht.

Durch dieſe wiederholten Uebermalungen, ſowie von dem Qualm, den ſeit drei Jahrhunderten Kerzen, Fackeln und Weihrauch während der Cultushandlungen emporſteigen lieſsen, wurde natürlich die urſprüngliche Farbenwirkung bis zur Unkenntlichkeit verändert. So manche für die Erkenntniſs von Michelangelo's künſtleriſchem Weſen wichtige Frage muſs ohne Antwort bleiben. Hielt Michelangelo an demſelben Syſtem der Malerei auch jetzt feſt, welches er vor nahezu einem Menſchenalter an der Decke der Sixtina erprobt hatte? dient die Farbe nur zur breiteren Modellirung der Geſtalten oder wird ihr eine ſelbſtändige Wirkung eingeräumt, gliedern ſich die groſsen Maſſen auch durch Gegenſatze des Colorits oder bleibt es bei einem allgemeinen Durchſchnittstone? Wir wiſſen nur, daſs urſprünglich das jüngſte Gericht viel klarer und leuchtender im Colorite war und errathen aus einzelnen beſſer erhaltenen Stellen, daſs die Färbung von unten nach oben an Helligkeit zunahm. Der ſtrenge kirchliche Sinn Pauls IV. hat uns nicht allein den künſtleriſchen Genuſs des Werkes verkümmert, ſondern auch auf das Urtheil ſelbſt der ſpäteſten Geſchlechter unwillkürlich Einfluſs geübt. Auch ſolche Stimmen, welche die Uebermalung des Werkes bedauern, den Spitznamen Daniello's da Volterra: der Hoſenmacher — brachettone — in der Ordnung finden, geben doch zu, daſs Michelangelo's Schilderung des jüngſten Gerichtes einen religiöſen Kern und eine chriſtliche Stimmung nicht offenbare. Ob dieſe Meinung ſich nicht in mildere Formen kleiden würde, wenn keine päpſtliche Verdammung vorhergegangen wäre?

* * *

Der erſte Eindruck des jüngſten Gerichtes läſst uns in Michelangelo's Phantaſie den ſchweren Ernſt, das Erſchütternde und Furchtbare beinahe ausſchlieſslich herrſchend ſchauen. Wenn er dieſe Empfindungen auf ſein Werk übertrug, ſo drängte er demſelben aber keineswegs gewaltſam und willkürlich

rein ſubjective Stimmungen auf, ſondern durfte ſich auf die Nöthigung durch die Natur des Gegenſtandes berufen. So wie Michelangelo faſsten auch fromme Zeitgenoſſen das jüngſte Gericht auf. »Von einer doppelten Ankunft Chriſti leſen wir in den heiligen Schriften,« heifst es in einem Briefe der Vittoria Colonna. »Das erſte Mal iſt er voll ſüfser Milde und zeigt nur ſeine grofse Güte und Barmherzigkeit. Das zweite Mal aber kommt er gewappnet und offenbart ſeine Gerechtigkeit, ſeine Majeſtät und Allmacht. Dann wird es keine Zeit geben für Barmherzigkeit und keinen Platz für Gnade.« Michelangelo's Anſchauung theilt auch die weltberühmte Sequenz des Thomas von Celano, welche den Tag des Gerichtes als den Tag des Zornes und des Schreckens beſchreibt, an welchem nichts ungerächt bleiben und Chriſtus in furchtbarer Majeſtät erſcheinen wird. Michelangelo's Darſtellung endlich ſteht auf dem Boden der älteren künſtleriſchen Ueberlieferung.

Die Entwickelungsgeſchichte der Ideenkreiſe, welche von der mittelalterlichen Kunſt verkörpert werden, weiſt darauf hin, dafs die Vorſtellungen von den letzten Dingen und dem jüngſten Tage die germaniſchen Völker am mächtigſten aufregten und am reichſten beſchäftigten. Eine ſo frühe und ſo lebendige Dichtung, wie wir ſie im Muspilli beſitzen, durfte in der romaniſchen Poeſie vergebens geſucht werden. Und die im plaſtiſchen und maleriſchen Schmucke nordiſcher Kirchen ſo häufige, beinahe regelmäfsige Wiederkehr der Bilder vom jüngſten Gerichte kommt in Italien ebenfalls nicht in dem gleichen Mafse vor. Doch iſt weder die religiöſe Bedeutung noch die künſtleriſche Wirkung des Weltgerichtes den Italienern entgangen. Michelangelo als Maler des jüngſten Gerichtes zählt gar viele Vorgänger. Um nur die wichtigſten zu nennen, ſo ſei zuerſt der Maler des elften Jahrhunderts erwähnt, welcher in der Kirche S. Angelo bei Capua an der Eingangswand das jüngſte Gericht und die Belohnung der Gerechten und die Beſtrafung der Verdammten darſtellte. Zweihundert Jahre ſpäter ſetzte Andrea Taſi im florentiner Baptiſterium über dem Eingang zur Tribuna das jüngſte Gericht, Paradies und Hölle als Moſaikbild zuſammen. Den Künſtlern der piſaner Schule war der Gegenſtand für die plaſtiſche Schilderung willkommen und ſie ſäumten nicht, ihn an Kanzeln und Faſſaden wiederholt zu meifseln. Noch mehr entſprach die dramatiſche Natur des Weltgerichtes den Neigungen des Kreiſes, der ſich um Giotto ſammelte. Der Meiſter ſelbſt malte den Vorgang, die Schrecken deſſelben durch phantaſtiſche Züge vermehrend, in der Scrovegnikapelle zu Padua; noch berühmtere Schilderungen des Gerichtes und ſeiner Folgen erblicken wir in der Kirche Sta. Maria novella in Florenz, von Orcagna's Hand und an der einen Wand im Piſaner Campoſanto, welches Werk früher gleichfalls auf Orcagna zurückgeführt wurde. Dafs unter den Malern des fünfzehnten Jahrhunderts gerade Fra Giovanni Angelico wiederholt dem jüngſten Gerichte ſeinen Pinſel widmete, möchte überraſchen, wenn nicht die Anſchauung der Bilder uns belehrte, dafs er auch hier ſeinem Namen und ſeiner Natur treu blieb und mit voller Freude und Liebe nur die Seligkeiten des Paradieſes verſinnlichte. Viel umfaſſender in der Gliederung und mannigfaltiger im Ausdruck der Empfindungen erſcheint Fra Bartolomeo's Freske in Sta. Maria nuova und vollends der gewaltige Bilderkreis, welchen Luca Signorelli im Dome zu Orvieto

ſchuf, offenbart die gröſste Begabung des Künſtlers für das Leidenſchaftliche und dramatiſch Bewegte.

Wie ſtellte ſich Michelangelo zu dieſen Vorgängern? Möglich, daſs er mehrere der angeführten Werke geſehen hatte; mit voller Sicherheit kann es nur von dem Wandbilde im Campoſanto zu Piſa behauptet werden. Denn die Gruppe Chriſti und der Madonna ſtimmt in beiden Werken zu genau überein, als daſs der Zufall allein es bewirkt hätte. Den Ton des furchtbaren Schreckens nun ſtimmen auch die älteren Schilderungen an. Mit einer wahren Wolluſt werden gerade in den früheſten Bildern auf die Geſtalt Luzifers die Züge des Häſslichen und Grauſigen gehäuft und die Qualen der Verdammten breit ausgemalt. Die »tremenda dies iudicii«, bereits in altchriſtlichen Grabinſchriften mit Beben und Zagen angerufen, findet namentlich aber in der Piſaner Freske eine kräftige Schilderung. Zorn ſpricht aus der Bewegung und den Mienen Chriſti, die Engel mit den Werkzeugen des Leidens Chriſti in den Händen können nur als Mahner an die gerechte Rache aufgefaſst werden, der kauernde Engel endlich in der Mitte des Bildes, der mit dem Mantel den Mund verhüllt, verkörpert in ergreifender Weiſe die Schrecken über das furchtbare Strafgericht Gottes. Michelangelo's Werk weicht alſo nicht in der Grundſtimmung von den älteren Darſtellungen ab, deſto mehr aber unterſcheidet es ſich von denſelben in anderen Punkten.

Die künſtleriſche Ueberlieferung verleiht dem göttlichen Richter ein ſtattliches Apoſtelgefolge. Auf Wolkenſtühlen zu beiden Seiten Chriſti ſitzend vertreten ſie gleichſam den Chor der Tragödie. Symmetriſch an einander gereiht, nur leiſe bewegt bilden ſie einen wirkſamen Gegenſatz zu dem Getümmel der auferſtehenden Scharen. Michelangelo verzichtete auf dieſen Contraſt, liefs die heftige Thätigkeit und die ſtürmiſche Leidenſchaft, welche die zum neuen Leben erweckten Leiber äuſsern, bis in die unmittelbare Nähe Chriſti ſich fortſetzen und betonte mehr die Kraft als die Mannigfaltigkeit der Stimmungen. Die älteren Darſtellungen trennen gewöhnlich das jüngſte Gericht von den Bildern der Hölle und des Paradieſes und führen uns ſowohl die gräſslichen Höllenſtrafen wie die etwas eintönige Seligkeit des paradieſiſchen Lebens abgeſondert vor Augen, höchſtens daſs die Engel als Vollſtrecker des göttlichen Willens die Gerechten von den Sündern ſcheiden und ſo das künftige Schickſal der Auferſtandenen andeuten. Michelangelo dagegen drängte alle Ereigniſſe, die unter dem Namen der letzten Dinge begriffen werden, auf eine Raumfläche zuſammen. Wir ſind Zeugen der Auferſtehung der Todten. Die Poſaunen der Engel wecken aber nicht allein zum Leben auf, ſondern rufen auch zum Gerichte. Wie das Gericht im Angeſicht der himmliſchen Heerſcharen ſich vollzieht, wie die Höllenmächte ihre Beute an ſich reiſsen, die Auserwählten durch himmliſche Kräfte emporgezogen werden, dieſes alles bildet den weiteren Inhalt des Gemäldes.

Kein Zweifel, daſs Michelangelo's Verfahren auf dem guten Rechte beruht, welches der ſchöpferiſche Künſtler dem überlieferten Stoffe gegenüber beſitzt, und daſs er dieſes Recht in glänzender Weiſe ausgeübt. An tiefſinnigen poetiſchen Geſtalten überragt Michelangelo's jüngſtes Gericht alle Malerwerke des Cinquecento. Und dennoch iſt es nicht unbedingt eine maleriſche Schöpfung zu nennen. Denn die Ausdrucksmittel entlehnt der Meiſter ausſchliefslich der

plaſtiſchen Phantaſie. Bereits die Nacktheit der Geſtalten bedingte das ſtärkere Hervorheben der Leiber und liefs die Bedeutung der Köpfe und die Sammlung des charakteriſchen Ausdruckes in den letzteren etwas zurücktreten. Schon durch die Bewegung wird der Antheil der einzelnen Perſonen an der Handlung und ihre Stimmung verſtändlich, wozu erſt in zweiter Linie das feinere Mienenſpiel hinzutritt. Auf das Vorwalten des plaſtiſchen Sinnes weiſt auch die Auflöſung der Compoſition in lauter ſcharf betonte Einzelgruppen hin, welche um ſo mehr in die Augen fallen, als ſie in ſtrenger Symmetrie auf beiden Seiten des Bildes wiederkehren. Eine rein maleriſche Phantaſie hätte für leiſe Uebergänge von einer Gruppe zur anderen geſorgt und die Lücken durch Füllfiguren verhüllt. Wie weit die Rückſicht auf die rieſigen Mafse des Werkes dabei beſtimmend mitwirkte, ob die Erwägung, dafs bei der grofsen Entfernung vom Auge nur kräftige Umriſſe, entſchloſſene Bewegungen die Geſtalten und Gruppen deutlich machen, auf das Entfalten weſentlich plaſtiſcher Künſte Einfluſs übte, mag dahingeſtellt bleiben. Aber noch ein anderer Umſtand darf nicht überſehen werden.

Die Meinung, Michelangelo habe als alter Mann das Malen verlernt, nimmt wohl Niemand ernſt. Wer als erſte Probe ſeiner Kunſt die Decke in der Sixtina ſchaffen konnte, dem ſteckt die Meiſterſchaft unvertilgbar im Blute. Michelangelo hatte aber zwanzig Jahre lang mit Werken ſich beſchäftigt, welche nicht den geringſten dramatiſchen Inhalt befaſsen und wo die einzelnen Geſtalten, von innerem Feuer durchglüht, in ſtürmiſchen Bewegungen ſich Luft machten. Dieſe Gewöhnung ſtreifte er nicht vollſtändig ab, als er das jüngſte Gericht entwarf, und gab auch hier den phyſiſchen Leidenſchaften den ſtärkſten Ausdruck. Dafs auf dieſe Weiſe ein fremdartiges Element in die Schilderung des jüngſten Gerichtes kam, mufs zugegeben werden. Der Gegenſtand iſt von der Renaiſſancekunſt nicht in gleichem Mafse abgeſchliffen worden, wie andere dem kirchlichen Boden entſtammende Kreiſe von Gedanken und Geſtalten, er lebt auch für uns weſentlich in der Faſſung, welche ihm das Mittelalter verliehen hat. Da hält es ſchwer, der künſtleriſchen Perſönlichkeit und ihrer Eigenart volles Recht zu gönnen, und erſcheint es begreiflich, dafs das Werk, überdiefs dem behaglichen Ueberblicke durch ſeine Gröſse entzogen, mehr bewundert als genoſſen wird. Erſt das bedächtige Studium deſſelben, Gruppe für Gruppe, enthüllt die ganze grofse Weisheit des Künſtlers und ſetzt uns in den Stand, hier eine viel reichere Mannigfaltigkeit der Stimmungen und Empfindungen zu belauſchen, als man nach raſcher überſichtlicher Betrachtung vermuthet.

* * *

Den Mittelpunkt des Bildes nimmt Chriſtus, der Weltenrichter, ein, eine muskelkräftige, jugendliche Geſtalt, mit einem verhältnifsmäſsig kleinen Kopfe, wie dieſes auf ſpäteren antiken Sculpturen öfter beobachtet werden kann. Die Abweichung des Chriſtuskopfes von dem herkömmlichen Typus wird durch die Bartloſigkeit und die Haartracht verſtärkt und durch die ſcharfe Zuſpitzung des Charakters noch mehr hervorgehoben. Die rückhaltloſe Hingabe an eine

Empfindung, das leidenſchaftliche Eingreifen in die Handlung überraſcht. Wir erwarten von einem Gotte vielmehr eine gemeſſene Hoheit und die Hinneigung zu erhabener Ruhe. Michelangelo aber geht ſeinen ſelbſtändigen Weg. Bei der Darſtellung ſitzender Figuren wählt der Meiſter gern den Augenblick, wo ſie, von einer plötzlichen inneren Erregung überwältigt, im Begriffe ſtehen ſich zu erheben. Dadurch kommt in die Lage ein überaus wirkungsvoller Zug unmittelbarer Lebendigkeit. Auf dieſes Lieblingsmotiv greift Michelangelo auch jetzt zurück. Chriſtus krümmt das eine Bein, ſchiebt es nach rückwärts und ſtützt ſich auf das andere leiſe vorgeſtreckte. In der nächſte Secunde wird er aufrecht ſtehen und das Urtheil ſprechen, deſſen furchtbaren Inhalt uns ſeine Mienen, ſeine drohend erhobene Rechte und auch die Geberde der zunächſt ſitzenden Madonna offenbaren. Maria war gewiſs ſchon urſprünglich im Gegenſatz zu den übrigen Geſtalten bekleidet geſchildert. Dicht an Chriſtus ſich anſchmiegend, unter ſeinem Arme gleichſam Schutz ſuchend, greift die Madonna gleichzeitig nach dem Schleier, um das Antlitz zu verhüllen, und wendet den Kopf von Chriſtus weg, vor deſſen Zorn ſie zurückbebt.

Von groſsem Intereſſe iſt der Vergleich mit der piſaner Freske aus dem 14. Jahrhundert, deren Kenntniſs bei Michelangelo vorausgeſetzt werden darf. Die Haltung Chriſti erſcheint nahe verwandt. Auch der alte Meiſter läſst Chriſtum die Linke auf die Bruſt legen und die Rechte erheben. Aber nur dieſe droht, beide Hände dagegen weiſen Wundmale auf. Michelangelo ſah wohl in dieſer doppelten Action eine Schwächung der dramatiſchen Wirkung und gab daher in der Rechten wie in der Linken nur der einen Regung des Zornes und der Abwehr Ausdruck. Aehnlich verfuhr er mit der Madonna. Auf der piſaner Freske nimmt ſie neben Chriſtus eine gleichberechtigte Stellung ein, bildet mit ihrem Sohne gleichſam den Mittelpunkt der Darſtellung. Michelangelo ordnet ſie äuſserlich und innerlich dem Weltenrichter unter. Wenn auch die nächſte an Chriſtus, ſondert ſich Maria nicht weſentlich von der übrigen Gefolgſchaft ab und empfängt wie dieſe den Anſtoſs zur Haltung und Stimmung ausſchliefslich von Chriſtus, deſſen Geſtalt und deſſen Willen die ganze Scene beherrſchen.

Aus dem Kreiſe, der Chriſtum unmittelbar einſchlieſst, heben ſich nun im Vordergrunde beſonders zu ſeinen Füſsen einzelne Geſtalten in ſtärkſter Individualiſirung ab: vor allen der h. Laurentius mit dem Roſte und der h. Bartholomaeus, welcher mit der einen Hand das Meſſer dem Richter zeigt, mit der anderen die ihm abgezogene Haut vorhält. Sie drücken denſelben Gedanken aus, welchen die Engel in den beiden Halbkreiſen oben verkörpern. Das Kreuz, die Säule der Geiſselung, die Dornenkrone, die Lanze und die Nägel werden von ihnen herbeigeſchleppt, die Werkzeuge des Leidens Chriſti, gleichzeitig aber die ſtummen Ankläger der Verdammten, welche jetzt ihr Urtheil empfangen. Und ſo rufen denn auch die Marterwerkzeuge, welche die einzelnen Heiligen vorweiſen, zur Rache auf und rechtfertigen das ſtrenge Gericht. Mit gutem Grunde hat daher Michelangelo dieſe Zeugen der Schuld nicht über den ganzen Himmelsraum vertheilt. Aufser in der Nähe des Richters, haben ſie nur noch auf der Seite, wo die Verdammten in die Hölle herabgezogen werden, Platz gefunden. Hier halten der h. Sebaſtian, die h. Catharina, der h. Blaſius, der Apoſtel Simon und andere

Heilige ihren Peinigern die Pfeile, das Rad, die Hechel, die Säge, das Kreuz als Waffen entgegen. Auf der anderen Seite, wo die Seligen zum Himmel emporſteigen, fehlen die Märtyrer, obſchon Michelangelo ſonſt auf die Symmetrie groſses Gewicht legt.

In dem weiteren Geſtaltenkranze, welcher Chriſtum umgibt, tritt uns am deutlichſten der Apoſtel Petrus entgegen. Ihn machen die Schlüſſel in den Händen kenntlich. Die ihm gegenüberſtehende Figur wird wohl Adam zu benennen ſein. Von wuchtigem Körperbau, wie der Apoſtelfürſt, das bärtige Antlitz auf Chriſtus in leidenſchaftlicher Spannung gerichtet, ſtemmt Adam den einen Arm auf den Schenkel, während er am anderen von Eva gefaſst wird. Das zartere Weib ſucht durch die Berührung des Gatten in dieſem ſchrecklichen Augenblicke Halt und Muth zu gewinnen. Bange Erwartung, plötzlicher Schrecken ſpiegelt ſich in den Bewegungen der meiſten Geſtalten der Mittelgruppe wieder. Sie recken den Kopf, neigen den Leib und halten die Arme vor ſich zur Abwehr des Zornes, der aus Chriſti Mund ſtrömt. So wirft die That des Richters einen gewaltigen Wiederſchein auf die ganze Umgebung. Der Eindruck zittert noch in den Gruppen der Seligen nach, welche rechts und links von der Mittelgruppe auf gleicher Höhe mit dieſer ſchweben, ſtärker auf der Seite über den Verdammten, leiſer auf der anderen — links vom Beſchauer — wo die Auserwählten den Gräbern entſteigen. Nur die vorderſte Gruppe hier zeigt noch eine tiefe Erſchütterung. Ein knieendes Mädchen birgt ängſtlich in den Schoſs der Mutter ihr Geſicht, um nicht die furchtbare Scene ſchauen zu müſſen. Konnte auch Michelangelo die Seligkeiten des Paradieſes nicht ſchildern, ſo wuſste er doch durch den Anſchlag zarterer Töne einen wirkſamen Contraſt zu dem Schrecken des Gerichtes zu ſchaffen. Beinahe unberührt von dem Vorgange in ihrer Nähe, wenden ſich einzelne Heilige einander zu und ergehen ſich in trautem Geſpräche, andere reichen ſich erfreut die Hände, noch andere endlich drücken in ſtürmiſcher Umarmung das Gefühl ihres Glückes aus. Dieſe Epiſoden, ſo trefflich geeignet, den Künſtler von dem Vorwurfe einſeitig herber, ſelbſt finſterer Auffaſſung zu befreien, würden ſich viel ſtärker geltend machen, wenn nur das Auge ſie in dem faſt unermeſslichen Gedränge bequemer unterſcheiden könnte.

Tritt in der oberſten Zone des Gemäldes in dem Hin- und Herwogen der Maſſen die einzelne Gruppe zurück, ſo herrſcht dafür wieder in der mittleren Zone die ſelbſtändige Gruppe vor. Die Mitte nehmen die ſieben Engel des Gerichtes ein, mit Poſaunenſchall die Todten erweckend, durch die aufgeſchlagenen Bücher des Lebens und Todes den Richterſpruch vorbereitend. Ihnen reihen ſich links und rechts die berühmten Gruppen der Gebenedeiten, welche zum Himmel emporſteigen, und der Verdammten, welche zur Hölle herabgezogen werden, an. Sie ſtehen in engem Zuſammenhange zu einander und wirken durch den Gegenſatz doppelt mächtig. Ein Himmelsbote, dem freilich die Attribute eines Engels fehlen, welcher aber zweifellos eine von oben geſendete Kraft bedeutet, zieht am Roſenkranze ein Menſchenpaar in die Höhe, eine andere bereits begnadigte Perſon trägt auf dem Rücken die Seele eines Auferſtandenen in das Paradies.

Auf der Gegenſeite führen Teufel ihre Beute in die Hölle herab. Ein Dämon

Gruppe aus dem Jüngſten Gericht. Sixtiniſche Kapelle.

hat die Beine des Verdammten gepackt, ein zweiter ſich noch als Gewicht an deſſen Füſse gehängt. Verzweiflung ſpricht aus den Mienen des Unſeligen. Den Kopf preſst er in die Hand, die Arme ſind über der Bruſt verſchränkt, der Leib krümmt ſich in Sehmerzen. Rettungslos ſinkt er in die Tiefe. Dicht unter dieſer Gruppe bemerken wir eine andere, in welcher ein Dämon ſich das Opfer quer auf die Schultern geladen hat und mit triumphirendem Hohne fortträgt. In einer dritten Gruppe vereinigen ſich Engel und Teufel, um das Urtheil zu vollziehen. Vergebens ſucht der Verdammte in die Höhe zu klimmen, von oben ſtöſst ihn ein Engel zurück, an den Beinen zerrt ihn ein Dämon. So ſtürzt er kopfüber in den Abgrund.

Die ſcharfen Contraſte, in welchen ſich die Schilderung dieſer hervorragendſten Gruppen der mittleren Zone bewegt, werden in den Geſtalten näher am Bildrande wiederholt. Auf der einen Seite ſehen wir die Seligen, theils einzeln, theils zu Gruppen vereinigt emporſchweben, gleichſam auf Wolkenſtufen hinanſteigen oder, von Freunden durch Handreichung, Blick und Zuruf unterſtützt, ſich erheben. Die andere Seite zeigt in dichterem Gedränge die Verdammten. Ein Bleigewicht ſcheint ſie nach unten zu ziehen. Mit dem Kopfe voran ſtürzen ſie in die Tiefe, und wenn ſie es verſuchen, dem Schickſal zu entfliehen, werden ſie mit Gewalt zurückgetrieben. Zwei Geſtalten aus dieſen Randgruppen verdienen noch beſondere Beachtung, da ſie als Symbole der Stimmung, die auf den entgegengeſetzten Seiten herrſcht, gelten können. Eine Selige ſchwebt, den Kopf in dankbarer Freude nach oben gerichtet, mit ausgebreiteten Armen in die Höhe. Ihren Platz nimmt auf der Gegenſeite eine Figur ein, welche, die Hände ringend, das Geſicht mit denſelben verdeckend, zur Hölle herabſinkt.

Auch die dritte untere Zone des jüngſten Gerichtes zerfällt in mehrere Abtheilungen. Auf der linken Seite wird die Auferſtehung der Todten dargeſtellt. Mühſam heben zwei Männer den ſchweren Sargdeckel empor und ſuchen unter demſelben herauszukriechen. Andere ſind bereits dem dunklen Grabe entſtiegen, ſie ſtemmen ſich auf die Arme, blicken ſcheu erſtaunt um ſich und wagen die ſo lange erſtarrten Glieder zu bewegen. Einzelne unter ihnen haben noch nicht das Gewand des Todes abgeworfen, erſcheinen als Gerippe; bei anderen beginnt bereits die weiche Haut ſich um die Knochen zu legen und Ausdruck die Todtenköpfe zu beleben; andere endlich haben ſchon von dem verjüngten Leibe Beſitz genommen und das lichte Bewuſstſein wieder empfangen. Theilnehmend und hilfreich wenden ſie ſich ihren Genoſſen zu oder richten erwartungsvoll den Blick nach oben. Das geheimniſsvolle Paar, das in den Lüften iſolirt einherſchwebt, bildet den Uebergang zu der mittleren Zone.

Von dem Felde der Auferſtehung durch eine Felshöhle getrennt, in welcher die dämoniſchen Gewalten der Unterwelt lauern, ſtrömt der Acheron mit dem Nachen des Charon. Wie ſchon Luca Signorelli vor ihm, ſo erinnerte ſich auch Michelangelo der Verſe Dante's von dem Fährmann, der die verdammten Seelen in die ewige Finſterniſs, in Froſt und Gluth leitet:

»Charon, der Dämon mit den glüh'nden Augen,
Winkt ihnen und verſammelt ſie alle,
Schlägt mit dem Ruder jeglichen, der zögert.«

Mit langen Ohren, einem ſtachligen Schnurrbarte und Krallen an den Füſsen hat ihn der Künſtler gebildet, wie er die lange Runderſtange ſchwinkt und voll Hohn und Grimm auf ſeine Fracht blickt. Alle Seelen flüchten dem Vordertheile des Nachens zu, hocken hier im wüſten Knäuel, erfahren aber viel ärgere Bedrängniſse. Denn bereits harren die Teufel am Ufer, einzelne ſind ſogar in das Waſſer geſtiegen, ungeduldig, das Peinigen zu beginnen. Mit langen Hacken reiſsen ſie die Verdammten aus dem Nachen, laden ſie auf die Schultern, bedrohen ſie mit den Zähnen. In der Ecke des Bildes endlich ſteht Minos, um deſſen Leib ſich, ebenfalls im Anklange an Dante, ein Schlangenleib zingelt, von häſslichen Teufeln umgeben und prüft mit eiſiger Kälte die Zahl und die Perſönlichkeit der Höllenopfer. Eine beſſere Folie zu den verzerrten, verzweiflungsvollen Zügen der Verdammten, als dieſe dämoniſche Ruhe konnte nicht erſonnen werden.

Von dem Reichthum der Compoſition gibt die Beſchreibung des jüngſten Gerichtes nur eine ſchwache Vorſtellung. Schwerlich iſt jemals auf ein maleriſches Werk eine gröſsere poetiſche Kraft verwendet worden — man denkt unwillkürlich an ein Gedicht, das hier in Farben übertragen wurde —, niemals hat die plaſtiſche Kunſt einen freieren und glänzenderen Spielraum gewonnen. Darnach und nach dem begeiſterten Lobe der Zeitgenoſſen und nach dem überwältigenden Einfluſse auf die ſpäteren Geſchlechter müſste man das jüngſte Gericht wohl an die Spitze der Schöpfungen Michelangelo's ſtellen. Wenn dieſes nicht geſchieht und trotz der Bewunderung, welche das jüngſte Gericht bei genauem Studium weckt, dennoch die Decke in der Sixtina als der Gipfelpunkt ſeiner Wirkſamkeit geprieſen wird, ſo ſind dafür vornehmlich zwei Gründe entſcheidend. Zunächſt die übermäſsige Gröſse des Wandbildes.

Es iſt ein Irrthum zu glauben, daſs die räumlichen Verhältniſse bei einem Werke der bildenden Kunſt nichts bedeuten und das Rieſige eine unbegrenzte Ausdehnung zulaſſe. Nicht ungeſtraft wird ein beſtimmtes Maſs der Gröſse und des Umfanges einer Schilderung überſchritten. Wie koloſſale Statuen gemeinhin die Seele einbüſsen, ſo vermögen Rieſengemälde beinahe nur die ſtärkſten Accente zur Geltung zu bringen. Mit gutem Grunde haben die Alten, wenn ſie gröſsere Flächen mit Farben bedeckten, die Werke der Malerei mit der Architektur in Verbindung brachten, ſtets eine feſte und klare Gliederung beliebt und durch ſcharfe Linien die einzelnen Scenen auseinander gehalten. Wie ſehr würde ſich die Wirkung der Bilder an der Decke der Sixtina mindern, wenn ſie des architectoniſchen Rahmens entbehrten, der nicht allein dem Auge Ruhepunkte darbietet, ſondern auch dem Künſtler die feinere Durchbildung der einzelnen Geſtalten möglich macht. Die Deckenbilder beſitzen aber noch einen anderen Vorzug vor dem jüngſten Gerichte. Die Kunſt des Meiſters erſcheint dort vielleicht geringer, wenigſtens denkt man nicht ſo viel an dieſelbe; dagegen ſpricht aus ihnen eine gewiſſe Naturnothwendigkeit. Wir möchten glauben, ſo wie uns die Geſtalten an der Decke entgegentreten, hätten ſie ewig gelebt, nimmermehr aber verdankten ſie dem zufälligen Willen und Empfinden einer Perſönlichkeit das Daſein. Sie enthalten friſche, unmittelbare Wahrheit, wie das Volksbuch der Bibel, während ſich das jüngſte Gericht nur als ein tiefſinniges, kunſtreiches

Gedicht, zu welchem die Bibel den Stoff bot, offenbart. Michelangelo's jüngſtes Gericht iſt viel nachgeahmt worden, aber ungleich feſter haften in der Erinnerung die Geſtalten der Decke. Jenes Werk, ſo werthvoll es auch für die Erkenntniſs des Meiſters ſein mag, fügt kein neues Blatt zu dem Ruhmeskranze der italieniſchen Renaiſſance, ohne welches dieſer lückenhaft bliebe. Die Deckenbilder dagegen bedeuten für immer neben Raffael's Stanzen und Teppichcartons die glorreichſte und zugleich eigenthümlichſte That des italieniſchen Geiſtes.

* * *

Paul III. fand ſeinen Ehrgeiz nicht befriedigt, daſs ein bereits von ſeinem Vorgänger beſchloſsenes Werk unter ſeiner Regierung ausgeführt wurde. Konnte er es doch nicht einmal erreichen, daſs über dem jüngſten Gerichte ſein Wappen angebracht wurde. Er wünſchte daher eine Arbeit von Michelangelo's Hand, welche ausſchlieſslich ſeinen Namen und ſeine Kunſtliebe verherrlichen ſollte. Die Gelegenheit dazu bot der Neubau einer Capelle im Palaſte. Dieſelbe von der Sixtiniſchen Capelle durch die Sala regia getrennt, diente bei feſtlichen Anläſſen zur Ausſtellung des Sacramentes (der Hoſtie in der Monſtranz) und war von Antonio da San Gallo erbaut worden. Den Schmuck der Decke in Stucco hatte ein Schüler Raffael's — ſo ſehr waren die Gegenſätze der Schulen bereits abgeſchwächt —, der aus Genua wieder nach Rom zurückkehrte Perino del Vaga übernommen, für die Fresken an den Wänden berief der Papſt Michelangelo. Dieſer ſah den Auftrag offenbar wie ein unabwendbares Uebel an. Keine Spur freudiger Befriedigung läſst ſich in den Briefen, in welchen von dem neuen Werke die Rede iſt, entdecken. Immer heiſst es nur: Ich ſoll malen, ich muſs malen. Die erſten Vorbereitungen fallen in das Jahr 1542. Drei Jahre ſpäter war wenigſtens ein Theil des Werkes vollendet, denn Michelangelo mahnt in einem 1545 geſchriebenen Brief, man möge die durch einen Brand beſchädigte Decke der Capelle raſch wiederherſtellen, damit nicht die Malerei Schaden leide. Doch mag immerhin Condivi Recht haben, daſs Michelangelo die Arbeit in der Capella Paolina erſt 1550, in ſeinem fünfundſiebenzigſten Jahre zu Ende brachte. Denn eine lebensgefährliche Krankheit, welche er im Juni 1544 überſtand, lähmte lange ſeine Kräfte und das Freskenmalen war ihm, wie er klagte, in ſeinem hohen Alter gar beſchwerlich.

Michelangelo ſtellte in der Capella Paolina in überlebensgroſsen Figuren die Bekehrung Pauli und die Kreuzigung Petri dar. Bereits im vorigen Jahrhundert erſchienen beide Fresken kaum noch kenntlich. Trotzdem ſie ſpäter vom Lampenruſs und Schmutz gereinigt worden, hat ſich ihr Zuſtand nicht weſentlich verändert und wir bleiben, um ein Urtheil über die Compoſition zu fällen, vorwiegend auf Zeichnungen und Kupferſtiche angewieſen. Die Zeichnung zeigt den gleichen Stil, wie das jüngſte Gericht, nur daſs die Bewegung noch ausſchlieſslicher als Ausdrucksmittel verwendet wird und die plaſtiſche Phantaſie nicht das geringſte Gegengewicht findet. Man könnte auf den Fresken alle Köpfe übertünchen — verwiſcht ſind ſie ohnehin genug — ohne daſs die Verſtändlichkeit darunter litte.

Den Mittelpunkt in der Bekehrung Pauli nimmt das ſcheugewordene, reiterloſe Roſs ein, ſo verkürzt, daſs der mächtige Rücken deſſelben zuerſt das Auge des Beſchauers trifft und die Aufmerkſamkeit zumeiſt in Anſpruch nimmt. Links im Vordergrunde liegt auf dem Boden Paulus, unfähig ſich ſelbſt zu erheben. Ein Genoſſe neigt ſich über ihn und iſt bemüht, den hilfloſen empor zu richten, alle anderen Geſtalten aber ſtehen unter dem unmittelbaren Banne der himmliſchen Erſcheinung. Ein Theil des Gefolges wurde wie der Führer zur Erde geworfen, mehrere ſuchen zu fliehen, oder mit vorgehaltenen Armen ſich vor der Blendung zu ſchützen, die meiſten blicken erſtaunt in die Höhe, wo Chriſtus von einem Engelchore umgeben mit leidenſchaftlicher Gewalt einem Adler gleich auf den Gegner herabſchieſst. Dem derb materiellen Charakter Chriſti entſprechen die himmliſchen Scharen. Von den Flügeln hat Michelangelo hier, wie im jüngſten Gerichte abgeſehen. Dem plaſtiſchen Sinne ſind dieſelben allerdings am wenigſten erträglich. Kräftige Geſellen bietet uns der Künſtler an Stelle der Engel, jede einzelne Figur eine Probe der Meiſterſchaft, mit welcher Michelangelo auch die ſchwierigſte Lage, die kühnſte Verkürzung ſpielend bewältigte, aber für die Rolle, welche ſie hier durchzuführen haben, kaum geeignet. Sie ſchweben bald horizontal, bald ſteigen ſie empor, oder knien auf Wolken, oder neigen ſich endlich vor und blicken neugierig nach unten. Je mehr man die einzelnen mit vollendeter Sicherheit entworfenen Körper bewundert, deſto ſtärker überzeugt man ſich, daſs Michelangelo, als er ſie zeichnete, an nichts anderes dachte, als ſeiner Freude an mannigfachen plaſtiſchen Bewegungen zu genügen. Er war noch nicht ſchaffensmüde geworden, wohl aber unluſtig, durch den Gegenſtand der Darſtellung ſeinem Formenſinn einen Zwang aufzulegen. In freiem Spiele ergeht ſich ſeine Phantaſie, eine Geſtalt, eine Linie führt ihn unwillkürlich auf andere, ein rein ſubjectives Behagen an Formen und Bildern beſtimmt die Compoſition.

Zu ähnlichen Beobachtungen gibt auch das Gegenbild: die Kreuzigung Petri Anlaſs. In der Mitte der Freske ſehen wir ein gewaltiges Holzkreuz, an welchem der Apoſtel, mit dem Kopfe nach unten angenagelt iſt. Fünf Schergen bemühen ſich daſſelbe emporzurichten und den Langbalken in das Loch zu ſtecken, welches ein junger Burſche gegraben hat. In dieſen Figuren kommt wieder die Kunſt des Meiſters zu glänzender Geltung. Wie ſpannen ſich die Muskeln unter der mühſamen Arbeit, wie krümmen ſich die Leiber unter der Laſt des Kreuzes, wie ganz und gar bei der Sache, ausſchlieſslich thätig, das ihm aufgetragene Werk raſch zu vollführen, iſt der jugendliche Gräber. Dagegen feſſelt die Menſchenmenge, welche ſich um die Hauptgruppe verſammelt hat, unſer Intereſſe nur in geringerem Grade. Rechts im Vordergrunde ſteigen mehrere Soldaten Stufen empor, weiter hinten ſprengt ein Reitertrupp herbei und hält die Wache. Nach der Mitte zu und auf dem Hügel links ſtehen dichtgedrängt die Freunde des Apoſtels. Die Furcht bannt ihre Glieder, nur leiſe wagen ſie ihre Theilnahme zu äuſsern, welche bei mehreren übrigens an die bloſse Neugierde ſtreift. Schmerzerfüllt und wehklagend verlaſst endlich, eine Treppe herabſchreitend, im Vordergrunde links eine Anzahl Männer und Frauen den Schauplatz der Miſſethat.

Die Fresken in der Capelle Paolina ſind das letzte Werk der Malerei, an welches Michelangelo die Hand angelegt hat. Zur ſelben Zeit brachte er endlich auch das Juliusdenkmal, dieſe Tragödie ſeines Lebens, zu einem leidlichen Abſchluſs.

* * *

Der Vertrag vom 29. April 1532 war längſt wie alle früheren in Vergeſſenheit gerathen. Immer ſchoben ſich andere Arbeiten dazwiſchen und hinderten Michelangelo ſeine Zuſage zu halten. So waren denn auch ſeit 1532 zuerſt das jüngſte Gericht, und als dieſes fertig gemalt war, die Fresken in der Capella Paolina der Hemmſchuh geworden, welcher die Thätigkeit am Juliusdenkmale zum Stillſtand brachte. Das einzige Lebenszeichen im Laufe vieler Jahre bildet die Angabe, daſs im December 1537 einem Giovanni di Sandro fünf Scudi für ſeine Arbeit an der Madonna ausbezahlt wurden. Der Herzog von Urbino verlor noch immer nicht die Geduld, ſtimmte ſogar aus Rückſicht für die päpſtlichen Wünſche zu, daſs das Werk aufgeſchoben werde. In einem am 7. September 1539 an Michelangelo gerichteten Briefe gab er dieſen von allen Verpflichtungen frei, ſo lange er am jüngſten Gerichte male, nur ſprach er die Hoffnung aus, daſs Michelangelo dann um ſo eifriger an dem Denkmale arbeiten werde. Und als 1542 Michelangelo zur Ausmalung der Capella Paolina berufen wurde, zeigte der Herzog abermals den beſten Willen, die Sache in freundlicher Weiſe zu regeln. Einen noch weiteren Aufſchub zwar des ganzen Werkes hielt er nicht für nothwendig, doch geſtattete er, um nur zu Ende zu kommen, die Einſchränkung des Denkmales auf einen dürftigen Rumpf. »Ich bin vollſtändig zufrieden, ſchrieb er (6. März 1542) dem Künſtler, daſs Ihr zu dem Grabmale meines Oheims ſeligen Andenkens die drei bereits fertigen Statuen, darunter den Moſes, liefert, die anderen drei von einem tüchtigen Meiſter nach Eurer Zeichnung und unter Eurer Aufſicht ausführen laſst.« Dieſe Theilung der Arbeit hatte Michelangelo ſchon vorher in Angriff genommen und drei von ihm angelegte Statuen dem Raffaelo da Montelupo zur Vollendung übertragen. Der Contract wurde am 27. Februar abgeſchloſſen und von Raffaelo das Verſprechen gegeben, die Statuen binnen achtzehn Monaten um den Preis von 400 Ducaten fertig zu ſtellen. Da auch der architektoniſche Rahmen und der ornamentale Theil des Denkmales an zwei Bildhauer, Giovanni de' Marchesi und Francesco d'Amadore aus Urbino verdungen war, ſo ſchien in der That jede weitere Laſt von Michelangelo's Schultern genommen. Wenn nur die drei vollendeten Statuen, welche auf Michelangelo's Antheil fielen, alle brauchbar geweſen wären!

Eine Bittſchrift Michelangelo's, am 20. Juli 1542 an den Papſt gerichtet, gibt genaue Kunde über den neuen Stein des Anſtoſses und die neuen Sorgen des Künſtlers. Michelangelo legt darin dem Papſte die gegenwärtige Sachlage vor, erzählt, in welcher Weiſe der Herzog von Urbino in ſeinem Briefe vom 2. März die Arbeiten zu theilen vorſchlage, und wie Michelangelo dem Vorſchlage gemäſs drei Statuen, nemlich die Madonna mit dem Kinde auf dem Arme, einen Propheten

und eine Sibylle dem Raffaelo da Montelupo überwieſen habe. Er fährt dann, in der dritten Perſon von ſich redend, fort: »Es bleiben nur drei Statuen von ſeiner eigenen Hand zu liefern: Moſes und die zwei Sklaven (prigioni), welche beinahe fertig ſind. Da aber die beiden Sklaven zu einer Zeit gemeiſſelt wurden als noch die Abſicht beſtand, das Grabmal in gröſserem Maſsſtabe mit viel mehr Statuen zu errichten, und ſeitdem daſſelbe beſchnitten und verkürzt wurde, ſo paſſen ſie nicht mehr und würden in keiner Weiſe ſich gut ausnehmen. Es hat daher Michelangelo, um nicht ſeine Ehre zu ſchädigen, zwei andere Statuen begonnen, welche dem Moſes zur Seite ſtehen: das beſchauliche und thätige Leben. Sie ſind ziemlich weit vorgeſchritten und könnten leicht von einem anderen Künſtler vollendet werden. Nun wird jedoch Michelangelo von Seiner Heiligkeit angehalten, die Capelle auszumalen. Dieſe Arbeit iſt groſs und verlangt die ganze Kraft und die Freiheit von allen Sorgen. Michelangelo iſt auch alt, und ſo gern er dem Papſte mit ſeinem ganzen Vermögen dienen möchte, ſo kann er es nur, wenn er der Denkmalarbeit ledig wird, welche ihn an Leib und Seele verwirrt macht. Er fleht alſo Se. Heiligkeit an, ihm von dem Herzoge von Urbino die Befreiung von dem Denkmal und die Löſung aller Verträge erwirken zu wollen. Insbeſondere wünſcht er die Erlaubniſs zu erhalten, auch die beiden Statuen, deren Vollendung noch ausſteht, dem Raffaelo da Montelupo oder welchen Künſtler ſonſt der Herzog beſtimmt, übertragen zu dürfen.«

Abermals muſsten Michelangelo's Freunde, unter ihnen vornehmlich der Agent der Familie Strozzi in Rom, Luigi del Riccio vermitteln und nach beiden Seiten die üble Stimmung dämpfen. Der Herzog eilte nicht, noch weitere Zugeſtändniſſe, welche den Werth des Denkmales weſentlich verringerten, zu unterſchreiben, Michelangelo verzehrte ſich in Ungeduld und weigerte ſich vor getroffener Entſcheidung dem Papſte zu dienen. »Hätte ich doch in meiner Jugend, ſchrieb er einmal verdrieſslich, Schwefelfäden ziehen gelernt, ſo würde ich jetzt nicht ſo groſsen Aerger erleben.« Endlich ſiegten die Freunde des Künſtlers, von dem Papſte erfolgreich unterſtützt. Am 20. Auguſt 1542 ſchloſs der Geſandte des Herzogs, Girolamo Tiranno, mit Michelangelo einen Vertrag, den letzten in der langen Reihe der Contracte mit den Erben Julius' II., welcher alle Wünſche des Meiſters erfüllte. Die älteren Verpflichtungen werden ſämmtlich für aufgehoben erklärt, Michelangelo's unmittelbarer Antheil an dem Werke auf den Moſes — der auf 1400 Scudi geſchätzt wurde — eingeſchränkt, und die übrigen Statuen, fünf an der Zahl, dem Raffaelo da Montelupo zur Vollendung überwieſen. Eine Aenderung erhielt dieſer Contract ſpäter inſofern, als Michelangelo, weil ihm die Zeit dazu gelaſſen wurde und Raffaelo durch Krankheit am raſchen und guten Arbeiten verhindert war, ſchlieſslich auch die beiden Statuen des beſchaulichen und thätigen Lebens übernahm. Im Jahre 1545 wurde das Werk im rechten Seitenſchiffe der Kirche S. Pietro in vincoli aufgeſtellt.

* * *

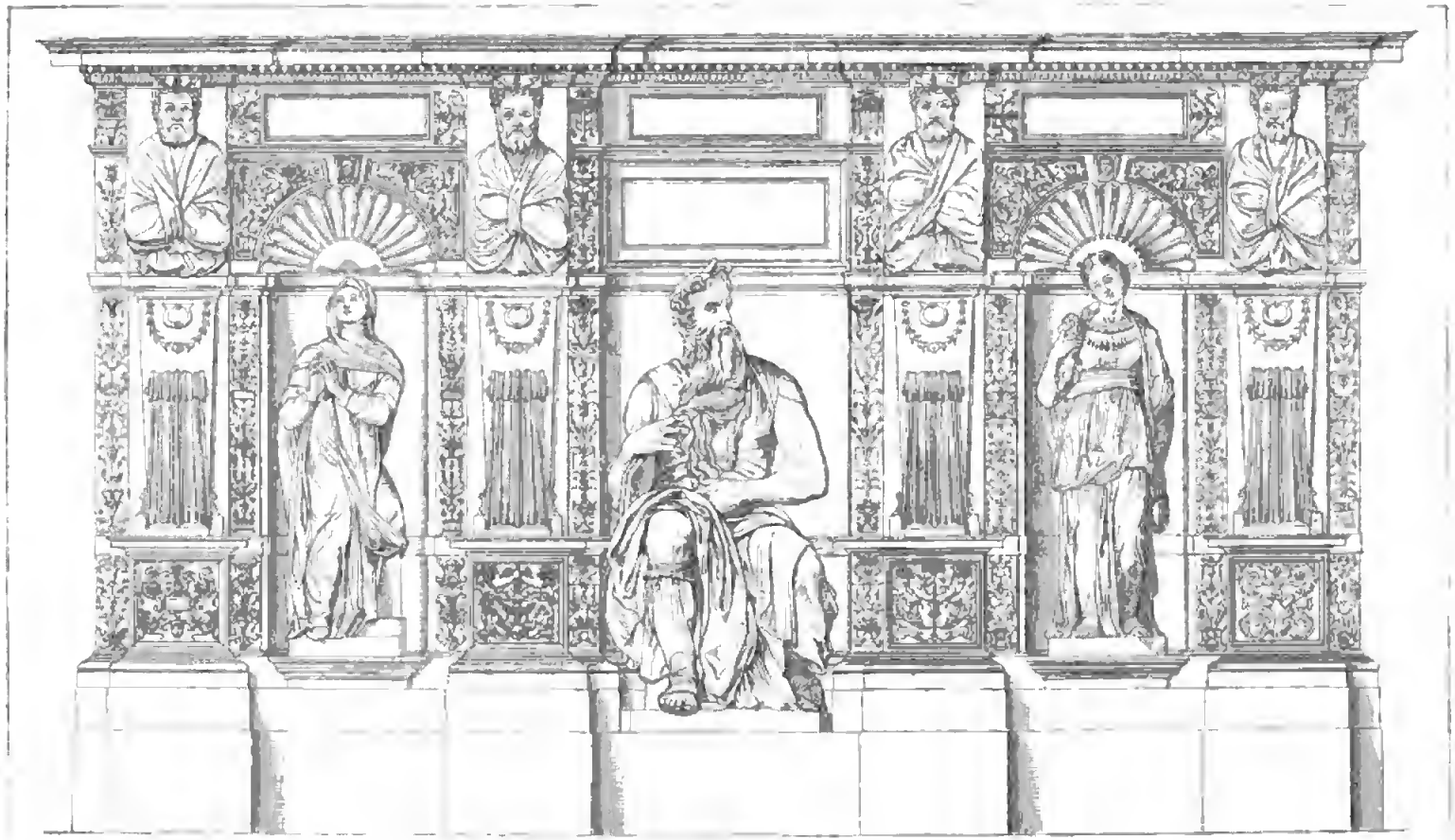
Niemals hat ein ſo groſsartig, faſt überſchwänglich mächtig angelegter Plan eine ſo kümmerliche Verkörperung erfahren, wie das Juliusdenkmal. Beſtimmt,

Michelangelo's Ruhm auf den höchſten Gipfel zu tragen, und von ihm mit Begeiſterung erfaſst, dient es nur dazu, die Vorſtellungen von ſeiner künſtleriſchen Natur zu verwirren und iſt mit ſichtlichem Widerwillen, in verdrieſslicher Stimmung vollendet worden.

Das Juliusdenkmal in S. Pietro in vincoli bildet eine architektoniſch gegliederte Wand, welche in zwei Stockwerken emporſteigt und durch Niſchen belebt wird. Das Doppelgeſchoſs, die Niſchen, die vorſpringenden Pfeiler erinnern an den urſprünglichen Entwurf. Während aber den unteren Pfeilern hier coloſſale Statuen vortraten, ſchlieſsen dieſelben jetzt mit dürftigen Hermen, den Bruſtbildern bärtiger Männer ab, von Giacomo della Duca, einem Schüler Montelupo's, gearbeitet, und die kurzen Schäfte empfangen ihre Zier durch nach oben gerichtete Conſolen, welche in dieſer Lage Sinn und Bedeutung verlieren. Dieſe vier Pfeiler ſäumen drei Niſchen ein, in deren mittelſter der einzige Reſt des urſprünglichen Denkmales, der gewaltige Moſes, eingezwängt und unbehaglich ſitzt. Die beiden gerundeten Seitenniſchen enthalten die Statuen des thätigen und beſchaulichen Lebens, oder wie ſie auch genannt werden: Lea's und Rachel's. Sie gehören nicht der urſprünglichen Compoſition an, ſondern wurden, wie wir wiſſen, erſt nachträglich eingeſchoben. Wenn wir auch das genaue Jahr, in welchem es geſchah, nicht angeben können, — 1542 waren ſie bereits begonnen — ſo ſteht doch feſt, daſs erſt der Vertrag von 1532 die Umänderung des Denkmales in die endgiltige Form einleitete. Es wurde dadurch auf das Maſs eines gewöhnlichen Papſtgrabes herabgeſetzt, ſeine Gröſse und ſein Schmuck nach älteren Vorbildern beſtimmt. Gern umgab man im fünfzehnten Jahrhundert die Papſtfigur mit den Geſtalten chriſtlicher Tugenden, und ſo ſind denn auch hier ganz im Geiſte der mittelalterlichen Theologie die beiden Wege, welche zur Vollkommenheit führen, das thätige und das beſchauliche Leben, vorgeführt. Die unmittelbare Quelle Michelangelo's nennt uns Condivi, indem er auf die Verſe Dante's (Purgatorio XXVII. 97) hindeutet:

»Mir war's, als ſäh ich jung und ſchön im Traume
Ein Weib auf einem Plane ſich ergehen,
Das Blumen pflückt' und ſingend ſprach die Worte:
Wer immer fragt nach meinem Namen, wiſſe,
Daſs ich bin Lia, ſo die ſchönen Hände
Ringsum bewegt, ſich einen Kranz zu winden.
Daſs ich im Spiegel mir gefalle, ſchmück' ich
Mich hier, doch meine Schweſter Rachel weichet
Von ihrem nie und ſitzt den ganzen Tag dran.
Ihr iſt's Ergötzen, ihre ſchönen Augen
Zu ſehn, und mir mit Händen mich zu ſchmücken;
Wie ſie das Schau'n, befriedigt mich das Handeln.

Auf Grund dieſer Schilderung ſtellte Michelangelo das thätige Leben oder Lea (rechts von Moſes) in reichem Gewande dar, den Spiegel in der erhobenen Rechten, während die Linke, den Leib entlang herabfallend, den Blumenkranz hält. In der Niſche links von Moſes ſteht die Perſonification des beſchaulichen Lebens: Rachel. Sie hat das eine Knie gebogen und auf einen niedrigen Schemel



Grabmal Julius' II. S. Pietro in Vincoli.

geſtellt, faltet die Hände zum Gebete und blickt andächtig nach oben. Beide Statuen müſſen als eigenhändige Werke Michelangelo's gelten. Dafür ſpricht des Meiſters Zeugniſs und die Ausſage Vaſari's, welcher noch hinzufügt, daſs er dieſelben in weniger als einem Jahre vollendet habe. Ihre Bedeutung ſteigt überdieſs, wenn wir erwägen, wie ſelten Michelangelo Gewandſtatuen ſchuf. Bisher hatten nur Madonnenbilder Gelegenheit geboten, ſeinen Faltenwurf zu ſtudiren. Lea's Gewand ſtreift an die antike Ueberlieferung an. Es wird durch einen breiten Gürtel feſtgehalten, welcher zugleich den oberen Theil des Rockes aufnimmt, ſo daſs dieſer in breiten faſt parallelen Falten herabfällt. Erſt im halben Oberſchenkel legt ſich das Kleid dicht an den Körper an und läſst deſſen Formen durchſcheinen. Zur Seite und zwiſchen den Beinen häufen ſich die Falten, um deſto ſtraffer über den Beinen ſelbſt geſpannt werden. Eigenthümlicher iſt das Gewand Rachel's behandelt. Das linke, auf dem Schemel aufruhende Bein hat daſſelbe mitgezogen, eine ſcharfe Falte läuft ſchräge über den Leib und ſchneidet geradezu den letzteren. Das Gewandmotiv verſtärkt noch die ohnehin übermäſsig bewegte Haltung der Figur und lehrt abermals die Unterwerfung des Ausdruckes unter die augenblickliche, heftige Empfindung als Regel in Michelangelo's Schöpfungen kennen.

Unvermittelt ſetzt das obere Stockwerk auf das untere auf. Ein offenbarer Nothbehelf iſt es, eben ſo derb angelegt wie trocken ausgeführt. Vier Pfeiler auf hohem Sockel ſpringen vor; die Schäfte verjüngen ſich nach unten, den Capitälen dienen Masken bärtiger Männer zum Schmucke. Selbſt das karge Blattornament, welches in die unteren Flächen eingezeichnet wurde, fehlt gänzlich. Zwiſchen den Pfeilern haben die Statuen, die Michelangelo nicht eigenhändig arbeiten mochte, Platz gefunden, über der Rachel eine ſitzende Sibylle, welche die eine Hand auf die Bruſt legt, die andere herabhängen läſst, über der Lea ein ſitzender Prophet, eine jugendliche Geſtalt, mit rundlichem Kopfe, kurzgeſchorenem Haare, ſtarkem Halſe, in der Haltung der Beine an Giuliano de' Medici erinnernd, dieſelbe ſchablonenmäſsig wiederholend. Bewegungslos und nichtsſagend ſitzt er da, in der einen auf das Knie gelehnten Hand hält er eine Rolle, in der anderen, geſenkten, ein Buch. Beide Statuen hat Raffaelo da Montelupo, übrigens zu geringer Zufriedenheit Michelangelo's, vollendet. In der mittleren Niſche über Moſes lagert auf einem Sarge zunächſt Julius II. in päpſtlicher Tracht, ein Werk des Maſo di Bosco, an welchem gewiſs Michelangelo unſchuldig iſt, und hinter dem Papſte in einer Niſche ſteht die Madonna mit dem Kinde auf dem Arme. Um für die Köpfe der Madonna und des Kindes Raum zu gewinnen, muſsten die Zacken in der Muſchel der Niſche ausgebrochen werden. Vier Kandelaber und in der Mitte das Wappen des Papſtes, von Battiſta di Donato Benti gemeiſſelt, krönen das Werk, an welchem ſelbſt das »pocco dell' ombra«, welches nach Sebaſtiano del Piombo alle Schöpfungen des Meiſters beſitzen ſollen, nicht bemerkt wird.

Die Fresken in der Capella Paolina, das Juliusdenkmal in San Pietro in vincoli — ein traurigeres Ende der groſsen künſtleriſchen Wirkſamkeit Michelangelo's läſst ſich nicht denken.

XV.

Michelangelo's Dichtungen und Liebe.

In Michelangelo's Leben kommt alles anders, als man es erwartet. Der grofse Bildhauer leiftet fein Beftes als Maler; die Werke, zu welchen er gezwungen wird, gelingen; was er felbft mit Begeifterung ergreift, bleibt unvollendet oder verdirbt. Zu dichten und zu lieben gilt als das köftlichfte Vorrecht frifcher Jugend: Michelangelo findet erft in reiferen Jahren Luft und Mufse zur Poefie und wurde von Amors Pfeil getroffen, als er bereits an der Schwelle des Greifenalters ftand. So berichtet die Tradition. Die genauere Forfchung hat die überlieferte Sage nur eingefchränkt, nicht gänzlich Lügen geftraft. Wir wiffen, dafs einzelne Gedichte Michelangelo's in feine Jugendzeit fallen, ein von ihm verfafstes Madrigal fchon im Jahre 1519 in Mufik gefetzt war. Die Mehrzahl der Poefien gehört aber in der That feinem römifchen Aufenthalte feit 1534 an. Diefe lange Enthaltfamkeit, vorausgefetzt, dafs die uns erhaltenen Gedichte den gröfsren Theil feiner poetifchen Thätigkeit umfpannen, überrafcht um fo mehr, als Michelangelo keineswegs der Poefie nur gelegentlich, gleichfam zum Zeitvertreibe huldigte, fondern von dem ernften Drange und Berufe zu dichten getrieben wurde. Darin unterfcheidet er fich wefentlich von Raffael.

Auch Raffael machte Verfe, aber kein Verftändiger wird die fünf Sonette, die wir von ihm befitzen, als einen Beweis, wie fehr die Poefie zu feinem Lebenselemente gehörte, anfehen. Er fchrieb fie alle zur felben Zeit (auf Skizzenblättern zur Disputa) nieder, bald nachdem er in Rom fich niedergelaffen hatte, und widmete fie demfelben Gegenftande. Liebesgeflüfter ift ausfchliefslich ihr Inhalt, Sehnfucht und Wonne die einzige Empfindung, welche fie alle durchftrömt. Er zagt, ob er wohl in der Liebe Frieden finden werde, und möchte fein Glück verbergen. Aber die Kette, welche weifse Hände um feinen Nacken gefchlungen, ift doch gar füfs und die Erinnerung an die Seligkeit, die er in nächtlicher Stunde genoffen, unvergänglich. Die Sonette, fo wie fie in verfchiedenen Faffungen als Entwürfe vorliegen, erheben keinen Anfpruch auf Vollendung der Form, fie zeigen aber überhaupt keinen individuellen Charakter. Man darf wohl behaupten: Ähnliches mochten noch viele andere gebildete Italiener der Renaiffancezeit leiften, nachdem die Sprache eine fo reiche Schule fur Lyrik durchgemacht hatte.

Ganz anders bei Michelangelo. Seine Gedichte bieten fich nicht zu leichtem und bequemem Genuffe dar, vollends feitdem wir fie in ihrer ächten und ur-

ſprünglichen Geſtalt beſitzen. Der erſte Herausgeber, ein Groſsneffe unſeres Meiſters, Michelangelo der jüngere, hat den Sinn oft verdorben, die Gedanken verwäſſert, aber dadurch gemeinverſtändlicher gemacht. Dieſer unerlaubten Willkür hat erſt Ceſare Guaſti geſteuert, welcher ſeiner Ausgabe der »Rime di Michelangelo Buonarroti« 1863 die eigenhändigen Niederſchriften des Dichters, ſo weit er ſie erreichen konnte, zu Grunde legte und auf dieſe Weiſe die Originalform herſtellte. Nun erſt wurde es offenbar, daſs ſeinen Verſen faſt ebenſo ſchwer beizukommen iſt, wie ſeinen Statuen. Wer dort das Gefällige, das leicht Flieſsende, durch den Wohlklang Schmeichelnde ſucht, wird ebenſo getäuſcht wie derjenige, welcher in den Werken ſeiner plaſtiſchen Phantaſie Zierlichkeit und angenehme Reize zu finden hofft. Das iſt zu wenig geſagt, wenn die rauhe nnd herbe Schale hervorgehoben wird. Die Individualität Michelangelo's prägt ſich in anderen Zügen noch ſchärfer aus. Er geht mit leidenſchaftlicher Haſt, mit einer gewiſſen Gewaltſamkeit auf den Gedanken los, welchen er in der Sonettenform ausſprechen will; immer tiefer bohrt er ſich in denſelben ein und kann kaum einen Ausdruck, der ſich unmittelbar genug an die innere Meinung anſchmiegte, finden. Daher das unabläſſige Aendern und Feilen an den Verſen. Dreimal, viermal, ſogar acht- und neunmal ſchreibt er einzelne Sonette um, nicht ſo ſehr, um ihre Form zu glätten, als um ſie noch kräftiger und inhaltreicher zu geſtalten. Aber auch wenn er den Ausdruck feſtgeſtellt hat, zeigt ſich noch ſein unabläſſiges Ringen, der Empfindung gerecht zu werden. Er ſetzt wiederholt an, drängt Vorſtellung an Vorſtellung, damit der Sinn ſo kräftig und ſcharf als möglich hervortrete. Oder er ſtreift mit der Knappheit des Ausdruckes bis an die äuſserſte Grenze, als fürchtete er durch eine freiere Einkleidung die Reinheit der Idee zu ſchädigen.

Wie häuft Michelangelo, um die Natur wahrer Liebe zu ſchildern, Zug auf Zug, ſo daſs kaum der Athem ausreicht, um ſie alle zu faſſen! Keine Ueberſetzung iſt im Stande, dieſe überwältigende Maſſe verwandter Schilderungen treu wiederzugeben. Das Original ſelbſt muſs laut geleſen werden:

„S' un casto amor', s' una pietà superna,
S' una fortuna infra dua amanti equale,
S' un aspra sorte all' un dell' altro eale,
S' un spirto, s' un voler duo cor governa;

S' un' anima in duo corpi è fatto eterna
Ambo levando al cielo e con pari ale
S' amor d' un colpo e d' un dorato strale
Le viscier di duo petti arda e discierna;

S' amar l' un e l' altro, e nessun se medesmo,
D' un gusto e d' un diletto, a tal mercede,
C' a un fin voglia l' uno e l' altro porre;

Se mille e mille non sarien centesmo
A tal nodo d' amore, a tanta fede;
E sol l' isdegno il può rompere e sciorre?"

Auf der anderen Seite, wie unzulänglich erfcheint der Ausdruck, wie mühfam prefst fich die Empfindung durch in den Anfangsverfen des folgenden Madrigals:

„Come può esser, ch' io non sia più mio?
O dio, o dio, o dio!
Chi mi tolse a me stesso
Ch' a me fusse più presso
O più di me, che mi possa esser io
O dio, o dio, o dio!"

Bald hindert das Ueberftrömen der Gedanken, welches die feften Schranken der Form durchbricht, bald die innere Gewalt der Empfindung, welche die Berührung mit der Aufsenwelt fcheut, die Harmonie und den Wohlaut.

Wer denkt dabei nicht unwillkürlich an den Plaftiker, deffen Phantafie gleichfalls das Gefäfs der äufseren Formen zu fprengen droht und fich gar oft mit halbfertigen Andeutungen des Gewollten begnügen mufs? In der That haben alle, die über Michelangelo's Dichtungen fchrieben, namentlich auch der treffliche Wilhelm Lang, auf diefe enge Verwandtfchaft aufmerkfam gemacht. In zweifacher Weife erinnert der Dichter an den Bildhauer. Michelangelo fchreibt die Verfe, wie er den Marmor behaut. Lauter mächtige Schläge, gerade auf das Ziel los, unbekümmert um alles zierende Beiwerk. Vielleicht überfchreitet er das Mafs und geht zu fehr in die Tiefe des Steins, wie in der Poefie durch die Heftigkeit des Ausdruckes der Gedanke zuweilen dunkel wird. Immerhin wirkt die Aehnlichkeit des technifchen Vorganges überrafchend. Aber auch der Inhalt der Gedichte zeigt, dafs der Poet den bildenden Künftler nicht vergeffen konnte. Michelangelo ift nicht bilderreich. Das Feuer, das ihn durchglüht, der Froft, der ihn erftarrt, müffen bis zur Eintönigkeit oft feinen Zuftand verfinnlichen. Er hilft fich durch das häufige Heranziehen von Gegenfatzen, welche aber den Gedanken nur fchärfer, nicht reicher geftalten. Am liebften entlehnt er die Bilder von feiner Fachkunft, und diefe find auch durch lebendige Anfchaulichkeit am meiften hervorragend. So z. B. in dem Sonette, über welches Benedetto Varchi in der florentiner Academie 1546 eine erläuternde Vorlefung hielt und deffen Anfangsverfe lauten:

Des beften Künftlers herrlichften Gedanken
Ein einz'ger Marmor kann ihn ganz enthalten,
Doch muss, will ihn der Meifter uns entfalten,
Die Hand dem Geift gehorchen ohne Wanken.

Daran möge fich der Anfang eines anderen Sonettes anreihen:

Hat erft die Kunft die gottgeborne, reine
Ein Menfchenbild erfafst, fo formt gemach
In niedrem Thon fie den Gedanken nach,
Dafs ihre Erftgeburt dem Aug' erfcheine.

Doch in der zweiten erft, im harten Steine
Erfüllt der Hammer das, was er verfprach;
Verklärt und neugeboren kennt hernach
Begränzung feines Ruhmes das Kunftwerk keine.

Immer wieder findet er Anlafs auf die Schöpferkraft der Kunft zurückzukommen und durch diefelbe feine poetifchen Gedanken zu verfinnlichen. Wenn er den Geift fchildern will, der vom harten Körper umfchloffen wird, fo erinnert er fich:

Wie fich ein Bild der Phantafie im Steine
Verbirgt und erft zu Tage
Mit jedem Hammerfchlage
Allmählich tritt, wenn jener fortgehauen —

und für feine Liebesfehnfucht bietet ihm die Giefskunft das befte Bild:

Es fehnt die Form die leere
So heifs fich nach des Goldes Feuerflufs,
Umfchlingt fo feft den Gufs,
Dafs von dem Bilde fie nur läfst im Sterben,
Zerfchlagen ganz zu Scherben.

Wäre auch der poetifche Werth feiner Sonette und Madrigale viel geringer, fo müfsten fie uns fchon als das Bekenntnifs feines Künftlerglaubens in hohem Mafse feffeln. Ihnen danken wir den Einblick in das Ziel, das er fich in feinem Doppelberufe als Maler und Bildhauer gefetzt — die Schönheit follte ihm ein Spiegel und eine Leuchte werden —, den Einblick ferner in feine Ueberzeugung, dafs die Kunft der fchönen Natur nicht weiche, fondern fie fogar übertreffe, ihr Schönes noch verfchöne und fie an Lebenskraft überdauere. Sein idealer Sinn, der das Werk bereits fertig und vollendet unter der Hülle des todten Stoffes fieht, und der Stolz auf feinen Künftlerberuf, zu welchem ihn der Himmel felbft geweiht hat, finden hier gleichmäfsig vollkräftigen Ausdruck.

Nicht immer bedurfen aber Michelangelo's Gedichte einer folchen Hilfe, um in ihrem Werthe anerkannt zu werden. Wenn ihm tiefe Schwermuth den Griffel führt, oder wenn ihn patriotifcher Zorn übermannt, erhebt fich oft fein Geift zu wahrhaft poetifchem Schwunge. Um feine Schilderung der »füfsen Nacht« könnte ihn unfer gröfster Dichter beneiden:

Du endeft der Gedanken Streit, dem Matten
Will deine fanfte Ruhe Kühlung bringen
Und aus der Tiefe hebft auf Traumesfchwingen
Zum Himmel du den Geift, den lebensfatten.

Von vollendeter Schönheit erfcheinen fodann feine Sonette auf Dante. Wie hoch er den ihm vielfach wahlverwandten Dichter der göttlichen Comödie verehrte, wie genau er deffen Werke kannte, berichten bereits die älteften Biographen, Condivi wie Vafari. Als zwanzigjähriger Jungling las er in Bologna, wo er fich auf der Flucht befand, feinem Gönner, dem Giovan Francesco Aldovrandi, allabendlich aus Dante vor. Als einen Kenner Dante's und wohl fähig, fchwierige Stellen der göttlichen Comödie auszulegen, begrüfste ihn, gleichfalls fchon in fehr frühen Jahren, Leonardo Vinci, worauf diefem, wie oben erzählt wurde, eine fo fchnöde Abfertigung zu Theil wurde. Er zollte nicht allein einen künftlerifchen Tribut dem »göttlichen Dichter«, indem er fein Exemplar der

divina commedia mit Randzeichnungen ſchmückte — leider ging daſſelbe, in den Beſitz des Bildhauers Antonio Montauti gelangt, bei einem Schiffbruch zu Grunde —, ſondern warf ſich auch auf das Studium der Commentare zu Dante. Durch die politiſchen Schickſale der Heimath empfing Dante's Geſtalt neues Leben. Michelangelo ſah ſich ſelbſt als einen Verbannten an, den meiſten Umgang pflegte er in Rom mit den »fuorusciti«, den florentiner Verbannten, bis ihn 1548 die Furcht vor den harten Maſsregeln Herzog Coſimo's dieſelben fliehen, ſogar in feiger Weiſe verleugnen ließ. Hier trat denn auch das Bild des groſsen Verbannten mit erhöhter Kraft vor ſeine Seele.

Ein anziehendes Denkmal dieſes Verkehrs, zugleich ein weiteres Zeugniſs für den Dantecultus und die Dantekenntniſs Michelangelo's liefert die kleine Schrift des Donato Gianotti, der zu den hervorragendſten Mitgliedern des Kreiſes gehörte. Nach der literariſchen Sitte der Renaiſſance gab Gianotti ſeinem Verſuche, einen ſtreitigen Punkt der göttlichen Comödie klar zu ſtellen, die Form des Geſpräches. Michelangelo nimmt regen Antheil an der Unterhaltung. Er vertheidigt den Dichter, daſs er die Mörder Cäſar's in die tiefſte Hölle verſetzt, da dieſe durch ihre That noch gröſseres Uebel verſchuldet, als von Cäſar zu fürchten geweſen, er erläutert einen Vers Dante's und ſchließt auf den Wunſch der Freunde mit der Recitation eines Sonettes, welches er einige Tage zuvor — die Scene ſpielt im Jahre 1545 — Dante zu Ehren gedichtet hatte.

In dieſem Sonette, wie in dem zweiten, gleichfalls Dante's Andenken gewidmeten flammt der edle Zorn über das undankbare Vaterland mächtig auf, welches den hellen Stern verſtieſs und dem Genius, dem ſelbſt des Himmels Pforten offen ſtanden, die Thore zur Rückkehr verſperrte.

Schlecht wurde Dante's Geiſtesthat begriffen
Von jenem Volk voll Undank und voll Fehle
Das ſich an allem Edlen ſtets vergriffen.

Ueber dem alten und undankbaren Florenz vergiſst er aber das gegenwärtige unglückliche nicht. Er ſpendet Troſt den Verbannten und belebt ihren Muth. Der Tyrann kann ſich des Raubes nicht freuen und das iſt viel ſchlimmer

denn Dulden bei der Hoffnung fernſtem Schimmer.

Den Piſtojeſen, der ein Spottgedicht auf Florenz geſchrieben, ſtraft er mit grimmigem Hohne. Im Bilde der Herrin und der Geliebten erſcheint ihm die Vaterſtadt. Ihr wahrt er Treue und weiht er das Herz, auch wenn ſie ihn verſtoſsen ſollte oder häſslich geworden iſt. Dieſe Faſſung offenbart die Wärme ſeiner Vaterlandsliebe, ſie hat aber den Sinn gar vieler ſeiner Gedichte verdunkelt. Wenn er die Reize der Geliebten ſchildert, ihre Grauſamkeit beklagt, ſeine Ergebenheit preiſt, meint er Florenz und liegt dieſen Gedichten eine politiſche Tendenz zu Grunde, oder hat er die Liebesgedichte in der That, wie der Schein glauben läſst, im Dienſte einer holden Frau geſchrieben? Die Entſcheidung wird dadurch erſchwert und der willkürlichen Deutung die Thüre weit geöffnet, daſs ſo manche der erotiſchen Gedichte Michelangelo's mehr durch die feine Reflexion als durch die unmittelbar lebendigen Empfindungen

ſich auszeichnen oder in dialektiſche Spitzfindigkeiten auslaufen. Die Sonne, ſelbſt kalt, erwärmt die Welt, ſagt einmal Michelangelo von der Liebe. Aehnliches gilt von ſeinen Gedichten. Sie werfen einen feurigen Schein, der Kern aber bleibt kühl. Iſt dieſes aus der allgemeinen Natur des Gegenſtandes, den er verehrt, zu erklären, und ſind ſie an die Vaterſtadt gerichtet oder hat hier das platoniſche Weſen ſeiner Liebe, von welchem Condivi ſpricht, eingewirkt? Aber auch der Gedanke darf nicht unbedingt abgewieſen werden, daſs eine perſönliche Empfindung gemeinſam mehreren Sonetten und Madrigalen zu Grunde liegt, welche dann im Einzelnen kunſtvoll variirt wurde. Daſs Michelangelo es liebte, nachdem er ſich in eine Stimmung vertieft hatte, dieſer wiederholt neuen Ausdruck zu geben und ihr immer andere Wendungen abzugewinnen, beweiſen die vier Sonette, die er auf den Tod Vittoria Colonna's gedichtet hatte und die 48 Grabſchriften, die er auf Luigi Riccio's Wunſch lieferte, als der jugendlich ſchöne Cechino Bracci geſtorben war. Jedenfalls füllen Liebesgedichte die überwiegende Zahl von Blättern in der uns vorliegenden Sammlung. Wenn wir es wagen, aus denſelben Ruckſchlüſſe auf ſein Leben zu ziehen und die Geſchichte ſeines Herzens zu deuten, ſo ſtrahlt uns ſofort der vielgeprieſene Namen Vittoria Colonna's entgegen.

* * *

»Vor allen liebte Michelangelo die Marcheſa di Pescara, von deren göttlichem Geiſte er entflammt war, und von der er auch über die Maſsen geliebt wurde. Von ihr beſitzt er noch viele Briefe, ganz voll von der reinſten und ſüſeſten Liebe, wie ſie aus einem ſolchen Herzen hervorzugehen pflegen, wogegen er an ſie gar viele Sonette, von Geiſt und ſüſser Sehnſucht erfüllt, geſchrieben hat. Sie verlieſs des Oefteren Viterbo und andere Orte, wohin ſie zur Erholung und, um den Sommer zuzubringen, gegangen war und kam nach Rom aus keiner anderen Urſache, als um Michelangelo zu ſehen, und er ſeinerſeits fühlte eine ſolche Liebe zu ihr, daſs ich ihn habe ſagen hören, nichts ſchmerze ihn ſo ſehr, als daſs er ſie auf dem Sterbebette nicht auch auf die Stirn und das Geſicht geküſst habe, wie er ihr die Hand geküſst. Ueber ihren Tod war er ganz auſser ſich und wie von Sinnen.« So lautet Condivi's Bericht über Michelangelo's höchſte und wie gewöhnlich angenommen wird einzige Liebe. Er ſtand im ſechzigſten Jahre, als ihn der Liebespfeil traf; ſeine Geliebte hatte das Matronenalter erreicht, die vierziger Jahre überſchritten, als ſie mit Michelangelo Freundſchaft ſchloſs.

Vittoria Colonna entſtammte einem der vornehmſten Geſchlechter Italiens. Sie wurde in Marino im Jahre 1490 geboren und von ihren Eltern, dem Groſsconnetable von Neapel, Fabrizio Colonna und Agnes von Monteſeltre, einer Tochter des Herzogs Federigo von Urbino, bereits im funften Jahre mit Ferrante d'Avalos, Marcheſe von Pescara, verlobt. Die Vermählung wurde 1509 vollzogen, die erſte Zeit der Ehe auf der Inſel Iſchia verlebt. Doch bald entführte der Beruf den jungen Gatten. Wir finden den Marcheſe von Pescara, in deſſen Adern ſpaniſches Blut floſs, als kaiſerlichen Parteigänger auf den Schlachtfeldern Ober-

italiens, an vielen Gefechten ruhmreich betheiligt, aber auch in die politiſchen Zettelungen tief verwickelt. Er ſtarb noch jung, man weiſs nicht ob in Folge der Anſtrengungen im Kriege oder ob vergiftet, im Jahre 1525. Die Witwe lebte fortan ihrem Schmerze und ihren Erinnerungen. Im poetiſchen Schaffen und idealen Aufſchwung des Geiſtes ſuchte ſie Troſt; Andacht und religiöſe Gedanken gaben ihr Ruhe und lehrten ſie Ergebung. Sie hatte ſich in das Clariſſenkloſter bei S. Silveſtro in Capite in Rom — in der Nähe des Corſo — zurückgezogen, fremd den Vergnügen der Welt, aber empfänglich für die Reize des Verkehrs mit geiſtvollen, bedeutenden Menſchen. Contarini, Poole, Bembo, Tolomei gehörten zu ihren vertrauten Freunden. Auch Michelangelo. In welchem Jahre das innige Verhältnis zwiſchen Vittoria und Michelangelo den Anfang nahm, iſt bisher nicht genau beſtimmt worden. Doch beſitzt die Vermuthung zwingende Kraft, daſs Michelangelo erſt nach ſeiner Ueberſiedlung nach Rom 1534 reichere Gelegenheit fand, ſich der berühmten Frau zu nähern. War Vittoria Colonna die erſte Frau, welche ſein Herz lauter ſchlagen machte?

Unter Michelangelo's Sonetten ſondern ſich drei (Guasti 20 bis 22) durch ſinnliche Gluth von den übrigen ſcharf ab. Bereits Wilhelm Lang, dem wir einen ſo guten Einblick in die poetiſche Natur Michelangelo's verdanken, hat dieſen Gegenſatz hervorgehoben. Der Dichter beneidet den Kranz im Haar der Geliebten, deſſen Blüthen die Stirn küſſen dürfen, er iſt eiferſüchtig auf das Mieder, welches den holden Buſen umſpannt, und fühlt Seligkeit in dem Gedanken, daſs ſeine Arme der Geliebten als Gürtel dienen könnten. Die Stelle des Gewandes möchte er vertreten, welches ſich an ihren Leib anſchmiegt, und der Schuh ſein, in welchen ihr Fuſs tritt. Und käme endlich die Stunde, in der ſeiner Hoffnung Schimmer ſich erfüllte, ſo würde er der Zeit zurufen: Halte ein, und der Sonne: Stehe ſtill. Das eine dieſer Sonette (Quanto si gode) iſt auf ein Briefblatt geſchrieben, welches er 1507 in Bologna von ſeinem Vater empfing. Hier alſo weiſen die Spuren auf eine ſtürmiſche Liebe in Michelangelo's jungen Jahren hin. Lange Zeit vergeht, ohne daſs es einer Perſon gelingt, ſein Herz zu feſſeln. Die Kunſt, die Arbeit ſcheint alle ſeine Lebenskräfte aufzuzehren. Da bricht plötzlich im Jahre 1532 ein heiſser Strahl der Leidenſchaft aus ſeiner Seele hervor, um ſo unerwarteter, und für uns unerklärlich, wenn wir den Gegenſtand ſeiner Neigung in das Auge faſſen.

An erſten Januar 1533 richtet er einen Brief an eine Perſon, welche er als die einzige Leuchte des Jahrhunderts anſpricht, mit der ſich niemand vergleichen kann. »Wenn Euch einiges von meinen Werken gefallen ſollte, ſo würde ich das als ein Glück und nicht als Verdienſt anſehen und Euch für alle Zeiten dienen, dabei nur beklagen, dass ich nicht auch meine Vergangenheit zurückrufen und Euch nicht länger dienen kann als zukünftig, was nur kurz währen wird, da ich gar alt bin.« Und einige Monate ſpäter ſchreibt er demſelben Ausbund menſchlicher Vollkommenheit: »Wüſste ich nicht, daſs ich Euch von der maſsloſen Liebe, die ich zu Euch hege, überzeugt habe, ſo möchte mich Euere Sorge, ich hätte Euch vergeſſen, weil ich Euch nicht geſchrieben, höchſt befremden. Vielleicht ſagt Ihr es nur, um in mir ein noch gröſseres Feuer zu entzünden, wenn dieſes ſich überhaupt noch ſtärker anfachen lieſse. Ebenſogut wie

Eueren Namen könnte ich die Speiſe vergeſſen, von der ich lebe, ja eher könnte ich noch dieſe vergeſſen, die doch nur elend den Körper allein nährt, als euren Namen, der Leib und Seele nährt und beide mit einer Süſsigkeit erfüllt, daſs ich keinen Schmerz, nicht einmal die Todesfurcht fühle, ſo lange mir die Erinnerung an Euch bleibt. Was würde aus mir werden, wenn erſt das Auge ſeinen Theil empfinge.«

Auch zwei Sonette dichtete Michelangelo dieſer Perſönlichkeit zu Ehren, in welchen er ſich ganz und gar als ihr Geſchöpf ſchildert:

»Dein Wollen iſt allein in meinem Willen,
Aus deinem Buſen quoll, was ich empfand,
Dein Odem ſpricht in Worten aus dem meinen.«

Die Adreſſe dieſer Briefe und Sonette iſt nicht unbekannt. Sie ſind an einen jungen Römer Tommaſo de' Cavalieri gerichtet. Was wir ſonſt über dieſen »göttlichen Menſchen« wiſſen, beſchränkt ſich auf die Kunde, welche Vaſari bietet. »Weit mehr als alle anderen Freunde (Bindo Altoviti, Lorenzo Ridolfi, Annibale Caro, Gianfrancesco Lottini) liebte Michelangelo den Tommaſo de' Cavalieri, einen römiſchen Edelmann, der noch jung und der Kunſt ſehr ergeben war. Michelangelo ſchenkte ihm, damit er zeichnen lerne, eine Menge wundervoller Blätter, darauf mit ſchwarzem und rothem Stift göttliche Köpfe ausgeführt waren. Er hatte ihm einen Ganymed gezeichnet, einen Tityos, dem der Geier am Herzen nagt, den Phaeton, der mit dem Sonnenwagen in den Po ſtürzt, und ein Bacchanal von Kindern, alles überaus herrliche Blätter, wie man ſie ſonſt nirgends ſieht. Michelangelo ſtellte den Tommaſo in einem Carton in natürlicher Gröſse dar, obſchon er weder vorher noch nachher jemals ein Porträt fertigte, da es ihm ein Gräuel dünkte, etwas nach dem Leben zu malen, wenn es nicht von höchſter Schönheit war.« Vaſari fügt noch hinzu, daſs Michelangelo ſeinem Freunde auch die Entwürfe ſchenkte, nach welchen Sebaſtiano's Gemälde ausgeführt wurden, und auf deſſen Wunſch für Freunde Zeichnungen, z. B. eine Verkündigung, lieferte. Von den weiteren Lebensumſtänden wiſſen wir nur, daſs Tommaſo am Sterbebette Michelangelo's ſtand und bei dem Umbau des Capitols die Aufſicht führte. Die freundliche Geſinnung, die Kunſtliebe des Mannes ſind ſattſam bezeugt; doch wird dadurch die Ueberſchwänglichkeit Michelangelo's und die förmliche Liebesglut, welche die beiden Sonette durchſtrömt, nicht erklärt. Im Gegentheile, wir ſtehen geradezu vor einen pſychologiſchen Räthſel.

Um dieſes zu löſen, wurde der Ausweg verſucht, den jungen Römer als ein bloſses Aushängeſchild hinzuſtellen. Die Briefe und Sonette ſind zwar an Tommaſo de' Cavalieri adreſſirt, aber in Wahrheit an Vittoria Colonna gerichtet und für dieſe insgeheim beſtimmt. Den Zweck dieſer Heimlichkeit kann aber niemand angeben. Möglich, daſs äuſsere Verhältniſſe anfangs der Geliebten ein ſprödes Weſen aufzwangen; wie erklärt man aber, daſs, als Michelangelo mit Vittoria Colonna in unmittelbaren Verkehr trat, er weder in den Briefen noch in den Sonetten jemals denſelben Ton anſchlug? Und wenn auch zugegeben wird, daſs der »Ritter wohlbewehrt, der ihn gefangen genommen« in dem zweiten an Tommaſo gerichteten Sonette auch eine Frau bedeuten könnte, ſo darf man

doch nimmer mehr annehmen, dafs Michelangelo's Freunde die Heuchelei fo weit trieben und gegen ihr befferes Wiffen von Tommafo als dem Gegenftande der Huldigung Michelangelo's fprachen. Bartolommeo Angiolini uberbrachte dem Tommafo einen Brief Michelangelo's und fchrieb (2. Aug. 1533) dem letzteren zurück, wie fehr fich Tommafo nach der Rückkehr Michelangelo's fehne. »Wenn er mit Euch ift, fühlt er fich glücklich und verlangt nichts anderes auf der Welt. Verzehrt Ihr Euch in den Wunfche zurückzukehren, fo brennt er förmlich vor Verlangen, dafs Ihr wiederkommt.« Und als Michelangelo am 11. October an Angiolini feine Sehnfucht nach dem Freunde noch heftiger ausdruckt und in einem Madrigal auf der Rückfeite des Blattes feufzt, dafs diefer ihn ohne Feffeln gekettet und ohne Hande gebunden habe, antwortet Angiolini wieder befchwichtigend, dafs auch Tommafo nicht die Tage, fondern die Stunden zähle, bis Michelangelo, wie er verfprochen, wiederkehre. Hat es einen Sinn, dafs, wie Tommafo felbft den Vermittler bei Vittoria Colonna fpielt, nun Angiolini wieder bei dem Vermittler vermittle. Und Angiolini nicht allein. Auch Sebaftiano del Piombo empfängt von Michelangelo den Auftrag, den Tommafo doch taufendmal zu grüfsen und, wenn er fchreibe, von ihm zu erzählen. »Denn wenn er mir aus dem Gedachtnifs kame, ich glaube, ich würde gleich todt hinfallen.«

Tommafo felbft endlich bezog Michelangelo's Neigung unzweifelhaft auf feine eigene Perfon. Wir befitzen den Brief, in welchem er Michelangelo's Klage, wie er denn glauben könne, vergeffen zu fein, beantwortete. Eine übermuthige Stimmung, wie fie ein verwöhnter Liebling allmählich annimmt, fpricht aus demfelben. Er hat nur zum Scherze Michelangelo den Vorwurf gemacht, er wiffe nur zu gut, dafs er nicht könne vergeffen werden. Den Brief fchliefst er mit den bezeichnenden Worte: »vostro più che suo«. So fehr es uns auch widerftreben mag, wir müffen daran feflhalten, dafs die an Tommafo gerichteten Briefe, Sonette und Madrigale in der That für diefen beftimmt waren.

Michelangelo war offenbar von einem Freundfchaftsparoxysmus ergriffen worden, einer Krankheit welcher zwei Jahrhunderte fpäter auch Winckelmann unter ähnlichen Verhältniffen verfiel. Das von ihm übrigens überfchatzte Talent und die Schönheit des jungen Römers verwebte Michelangelo zu einem Bilde, welches je länger es feftgehalten wurde, defto mehr von der Wahrheit und Natur fich entfernte und fchliefslich nur als angenehmer Anlafs, mit der eigenen Phantafie zu fpielen, beftand. Die Briefe an Tommafo liegen in mehrfacher Redaction vor. Immerfort ändert und feilt und kunftelt Michelangelo an den Worten, immer gewählter und — gefchraubter wird der Ausdruck, fo dafs man eine Stilubung zu lefen glaubt und Aufatze und Entwurfe zu lyrifchen Erguffen in den Briefen vermuthen möchte. Einen befferen Beweis, wie wenig unmittelbar und lebendig Michelangelo's Empfindung war, gibt es nicht. Von diefer Verwirrung der Phantafie, fo fcheint es, wurde er glücklich erlöft, als fich fein Herz einer edlen Frauengeftalt zuwandte.

In den Briefen und Sonetten, welche an Vittoria Colonna gerichtet find, weht eine gefunde Luft, eine nicht allein warme, fondern auch wahre Empfindung. Der Ton der Sonette klingt gedämpft. Weifs er doch, dafs er nahe an feiner Tage Ziel gekommen und die Sonne ihm beinahe fchon untergegangen ift. Darf

er im Winter noch auf Amor's Gluten hoffen? Kaum wagt er ſich der hohen Frau zu nähern. Er dankt dem ſeligen Geiſt, daſs ſie ihn des Gruſses würdigt unter den vielen tauſend Edlen, die ihr ergeben ſind. Nur halbfertig kam er auf die Erde, erſt die hohe Frau wird ihn in ein vollkommenes Werk umwandeln. Aus eigener Kraft kann er das Ziel nie erreichen. Bald rechts bald links hat er den Weg zum Heil geſucht, wer aber nicht den Himmel ſieht, irrt, daher muſs ſie den Pfad ihm weiſen.

In ſolchen Gedanken bewegen ſich Michelangelo's Liebesgedichte an Vittoria Colonna. Ehrerbietung umſchlingt dicht die Liebe und läſst die Stimme der letzteren nicht allzu laut werden. Der hohe Geiſt der Geliebten erſcheint als die ſtärkſte Feſſel; nach der idealen Vereinigung mit ihr, nach dem gemeinſamen Aufſchwung zum Lichte und zur Vollendung geht ſein feurigſtes Begehren. Auch in den leider in kärglichſter Anzahl erhaltenen Briefen huldigt ihr Michelangelo in nahezu unterwürfiger Verehrung. Als ihm Vittoria Colonna ihre Gedichte geſendet hatte, dachte er zunächſt an ein Gegengeſchenk. »Ich habe aber, fügt er hinzu, eingeſehen, daſs man Gottes Gnaden nicht erkaufen könne. Nicht daſs ich euer Geſchenk im Hauſe habe, ſondern daſs ich in der Behauſung eures Geſchenkes wohne, wird mir ein Paradies dünken.« Mit liebenswürdiger Feinheit maſsigt Vittoria ſeine flammende Begeiſterung. »Ich habe Euch auf euren Brief nicht früher geantwortet, ſchrieb ſie ihm aus Viterbo, weil ich dachte, daſs, wenn wir dieſen Verkehr fortführten, ich aus Pflicht, Ihr aus Höflichkeit, ich dann die Capelle der heiligen Catharina hier vernachläſſigen und aufhören müſste, die feſtgeſetzten Stunden mit den Nonnen zu verleben, Ihr aber die Capelle des heiligen Paulus aus den Augen verlieren würdet und nicht vom Morgen an den ganzen Tag im ſüſsen Geſpräche mit euren Bildern verweilen, welche in ihrem natürlichen Gebahren ebenſo zu Euch ſprechen, wie zu mir die lebenden Perſonen in meiner Umgebung. Ich würde mich gegen die Bräute, Ihr gegen den Statthalter Chriſti vergehen.« Sie iſt überzeugt, daſs ihre feſte, durch ein chriſtliches Band geeinigte Freundſchaft brieflicher Verſicherungen nicht bedürfe. In der That hat das chriſtliche Band, das religiöſe Intereſſe den Beziehungen Michelangelo's zu Vittoria Colonna noch einen beſonderen Charakter aufgeprägt.

* * *

»Analogien des Proteſtantismus in Italien« überſchreibt Ranke eines der wichtigſten Kapitel in ſeiner Geſchichte der römiſchen Päpſte. Die Bildung der Renaiſſance war nur auf glückliche Zeiten berechnet, in welcher das Leben lachte, zum freien Genuſs der perſönlichen Kräfte einlud, die Nation ſich in friſchem Aufſchwung begriffen fühlte und von ihrer wiedergewonnenen Jugend träumte. Sie bot keinen Halt mehr und verdorrte in ihren Wurzeln, als ſich dunkle Schatten auf Italien legten, und das Volk mit der Kraft auch den Glauben an ſich ſelbſt verlor. Die Ueberfluthung des Landes mit franzöſiſchen, ſpaniſchen und deutſchen Söldnern, der Fall Roms, der Sturz der florentiner Republik brachten Entſetzen in das furchtbar heimgeſuchte Volk, zerſtörten die heitere Harmonie, das Gleichmaſs des Lebens, welchem die Renaiſſancecultur nachgegangen war und

lieſsen nach neuen Stützen und Zielen des Daſeins die Bedrängten ausſpähen. Gilt für die Richtung der letzten Jahrhunderte die Wiedergeburt der Antike beſonders bezeichnend, ſo darf für die jetzt anbrechende Zeit das Streben nach Erneuerung und Vertiefung des Glaubens als ein wichtiges Merkmal hervorgehoben werden. Die Einkehr Ernſtgeſinnter in die religiöſe Empfindung in Tagen, welche auf alle zuſammen und auf jeden Einzelnen eine ſchwere Schickſalslaſt wälzten, befremdet nicht. Die älteſte Wurzel des Glaubens äufsert immer wieder ihre Lebenskraft.

Auch die allgemeine Weltlage drängte die religiöſen Intereſſen in den Vordergrund. Die Laien zeigten ſich in demſelben Maſse von religiöſem Eifer ergriffen und dem frommen Sinne zugeneigt, in welchem die kirchlichen Würdenträger dem weltlichen Weſen huldigten. In denkwürdiger Verkehrung der Verhältniſſe entdeckten jetzt profane Fürſten in kirchlichen Waffen den beſten Schutz gegen politiſche Anzettelungen der Päpſte. Durch die Berufung eines Concils nach Piſa ängſtigte König Ludwig XII. wirkſam den trotzigen Papſt Julius II.; die Furcht, daſs der Kaiſer ſich der Reformation freundlich zuwenden würde, lähmte nicht wenig die Widerſtandskraft Clemens' VII. Die Erſchütterung der Geiſter, hervorgerufen durch ſittliche Nöthen und politiſche Ereigniſſe, erhöhte die Empfänglichkeit für religiöſe Gedanken. Die Richtung der Gedanken bezeichnet am beſten der Umſtand, daſs die Lehre von der Rechtfertigung durch den Glauben viele der beſten und angeſehenſten Männer Italiens tief bewegte und begeiſterte Zuſtimmung fand. Die Sehnſucht nach feſter Sicherung des Gemüthes, nach innerer ungetrübter Ruhe überdeckte den Widerſpruch, in welchem dieſe Anſchauung von der allein wirkenden »Wohlthat Chriſti« mit der Volksnatur der Italiener und den antiken Ueberlieferungen ſtand. In Venedig und Neapel fand die Lehre von der Rechtfertigung durch den Glauben mächtige Anhänger. Daſs Vittoria Colonna mit gewichtigen Vertretern derſelben, mit Contarini, Poole, und insbeſondere mit Fra Occhino von Siena — welchen nachmals ſein Bekenntniſs aus der Heimat trieb — einen freundſchaftlichen Verkehr unterhielt, iſt bekannt, daſs ſie bei ihrem tiefen religiöſen Sinne und nach ihren herben Schickſalen dem Troſte, welchen die Lehre von der Rechtfertigung gewährt, zugänglich war, darf als gewiſs vorausgeſetzt werden. Mannigfach klingt dieſelbe in ihren Sonetten an. Wie weit wurde aber Michelangelo, im höheren Alter und durch ſeine innigen Beziehungen zu Vittoria Colonna religiös angeregt, von der Geiſterbewegung, die um ihn her fluthete, ergriffen? Die übrigens ſpärlich in dem Briefwechſel mit ſeinem Neffen Lionardo vorkommenden Aeufserungen religiöſer Natur liefern keine Entſcheidung.

Als ihn (1549) eine Heiratskupplerin mit Briefen beläſtigte, ſie hätte durch göttliche Eingebung eine paſſende Braut für den Neffen gefunden und ihn überdieſs mit Mahnungen plagte, er möge fromm leben und reiche Almoſen ſpenden, meinte er, das Weib thäte beſſer zu ſpinnen und zu weben, als ihre Frömmigkeit ſo ſehr herauszuſtreichen. Die Nachricht vom Tode ſeines Bruders Giovanſimone (1548) beantwortet er mit der Anfrage, ob derſelbe noch vor ſeinem Tode gebeichtet und nach Vorſchrift der Kirche das Sacrament empfangen habe. »Wenn dieſes geſchehen iſt und wenn ich es weiſs, werde ich geringeren Schmerz

fühlen.« Er erfährt, dafs Giovanfimone die Sterbefacramente nicht empfangen, wohl aber Reue empfunden habe. Das genüge, meinte er, für das Heil der Seele, doch fügte er vorfichtig hinzu: »se cosi è.« Michelangelo hielt nicht nur an den Gebräuchen der Kirche feft, fondern glaubte auch an die Wirkung guter Werke. Sein Diener und Gehilfe Urbino wurde krank. Betrübt meldet er es (30. Nov. 1555) Lionardo, dem er aufträgt, wenn er eine fromme Perfon wiffe, diefe für Urbino's Gefundheit beten zu laffen. Er felbft trat im Herbfte 1556 eine Wallfahrt nach Loreto an, kam aber nur bis nach Spoleto, von wo er im Gebirge die Eremiten befuchte. »In den Wäldern allein findet man Frieden.«

Das Gewicht diefer Reden und Handlungen wird durch die Erinnerung an die Macht der Gewohnheit verringert, ebenfo aber wird die Bedeutung des Ausdruckes: Lutheraner, auf Michelangelo angewendet, durch den gehäfsigen Sinn der Männer, welche ihn gebraucht, abgefchwächt. Aretino fand in dem jüngften Gerichte lutherifche Gedanken, ebenfo brach ein anonymer Zeitgenoffe, als er (1549) in der Kirche Sto. Spirito in Florenz die Copie der Pietà Michelangelo's — von Nanni di Baccio Bigio — erblickte, in Verwünfchungen über den Künftler und deffen lutherifche Einfalle aus. Wer möchte aus fo trüben Quellen auf die Gemüthsart des Künftlers fchliefsen?

Mehr Licht über die letztere verbreiten die religiöfen Gedichte Michelangelo's. Sie find eben fo zahlreich, wie durch die Tiefe der Empfindung und den Schwung des Ausdruckes ausgezeichnet. Der Klage, dafs er fo lange in der Weltlichkeit befangen gewefen und die falfche Liebe genährt, reiht fich die Sehnfucht nach Ruhe und Frieden an.

Der Welt entflohn, geliebter Herr, und ohne
Des Lebens drückend läftiges Gewicht
Ift nur zu Dir mein fchwanker Kahn gericht't,
Dafs ich nach wildem Sturm in Ruhe wohne.

In der göttlichen Liebe findet er jetzt allein das Heil, auf welches ihn die Nähe des Todes dringend hinweift. Den Glauben brennt er zu erlangen, der ihm durch eigene Schuld faft entfchwunden, auf die Gnade fetzt er feine einzige Hoffnung, denn:

Durch eignes Wohl kann Niemand Dir fich weihen,
Giebft du ihm nicht von Deiner Gnade Kunde.

Sein Auge wendet fich immer und immer wieder zu Chriftus am Kreuze, deffen Blut die verheifsene Erlöfung gebracht und die menfchliche Schuld getilgt.

Wie keine Marter Deiner gleich erfchien
So fei auch Deine Gnade ohne Mafsen.

Und in einem anderen Sonette heifst es:

Dein Fleifch, Dein Blut, Dein letztes Leiden bade
Mich von den Sünden rein, worin empfangen
Mich meine Mutter, mir fie zu vererben.

Diefe Richtung der Gedanken, deren Zufammenhang mit der Bewegung der Geifter in Italien und dem Streben nach gröfserer Glaubensinnigkeit nicht abge-

leugnet werden kann, erſcheint um ſo bedeutſamer, als ſie ſich auch in der gleichzeitigen künſtleriſchen Thätigkeit Michelangelo's wiederſpiegelt. Und wie Michelangelo's erhöhte religiöſe Stimmung dem Verkehr mit Vittoria Colonna entſtammt, ſo führen uns auch ſeine Kreuzbilder, die Frucht jener Stimmung, auf die hohe Frau zurück.

* * *

Condivi ſchreibt: »Auf Wunſch der Vittoria Colonna machte Michelangelo einen Chriſtus, welcher vom Kreuze iſt abgenommen worden und als lebloſer Körper zu den Füſsen der Maria hinfallen würde, wenn ihn nicht zwei kleine Engel an den Armen unterſtützten. Die Madonna ſitzt unter dem Kreuze mit einem thränenvollen, ſchmerzbewegten Antlitz, hebt beide Hände mit ausgebreiteten Armen zum Himmel empor, mit einem (Dante entlehnten) Spruche, der auf dem Kreuzesſtamme geſchrieben ſteht:

Non vi si pensa quanto sangue costa!

Er machte aus Liebe zu ihr auch eine Zeichnung Chriſti am Kreuze, nicht mit dem Ausſehen eines Todten, wie gewöhnlich geſchieht, ſondern in göttlicher Haltung, das Geſicht zum Vater erhoben, ſo daſs es ſcheint, er rufe: Eli, Eli! Man ſieht den Körper nicht wie einen Leichnam hinfällig, ſondern noch lebendig unter den grauſamen Schmerzen erzittern und ſich krümmen.« Mit welchem Entzücken Vittoria Colonna das Crucifix betrachtete, lehren ihre Briefe. Sie kann das Ende der Arbeit nicht erwarten und bittet Michelangelo, auch wenn das Crucifix noch nicht fertig ſei, es ihr auf eine Weile zu ſenden. Sie möchte es gern dem Gefolge des Cardinals Gonzaga zeigen. Und als ſie es in den Händen hält, jubelt ſie auf: »Man kann kein lebendigeres und vollendeteres Bild ſehen und niemals könnte ich ganz beſchreiben, wie fein und wundervoll es gemacht iſt. Ich habe es bei Licht betrachtet und mit dem Glaſe und im Spiegel, aber niemals ſah ich etwas Vollendeteres.«

Der Wortlaut des Briefes möchte beinahe die Vermuthung wecken, daſs Michelangelo den Chriſtus am Kreuze gemalt habe. Sie ſpricht von dem »Bilde« (imagine) und rühmt von demſelben, daſs es ganz anders in ihrem Gedächtniſſe feſtgenagelt ſei als andere »Gemälde« (pitture). Doch iſt von einer ſolchen eigenhändigen Ausführung in Farben nichts bekannt, während allerdings ſpätere Künſtler das Crucifix wie die Kreuzabnahme unzählige Male gemalt haben, und Condivi erwähnt ausdrücklich nur eine Zeichnung. Wohl aber haben ſich mehrere Handzeichnungen erhalten, welche von der eindringlichen Beſchäftigung Michelangelo's mit dem Gegenſtande Zeugniſs ablegen. Wiederholt verſuchte er das Bild des göttlichen Dulders in feſte Formen zu faſſen, ehe er die rechte Geſtalt fand. Für Chriſtus ſchwankte er zwiſchen zwei Typen: jenem des verſtorbenen und jenem des qualvoll leidenden Heilandes. Er ſchildert ihn einmal (Oxford, Louvre Br. 45) herabhängend am Kreuze, ſo daſs die am Querbalken befeſtigten Arme das ganze Gewicht des Körpers zu tragen haben. Der Kopf iſt auf die Bruſt geſunken und leiſe zur Seite geneigt, der Leib geſtreckt, die Beine beinahe ganz

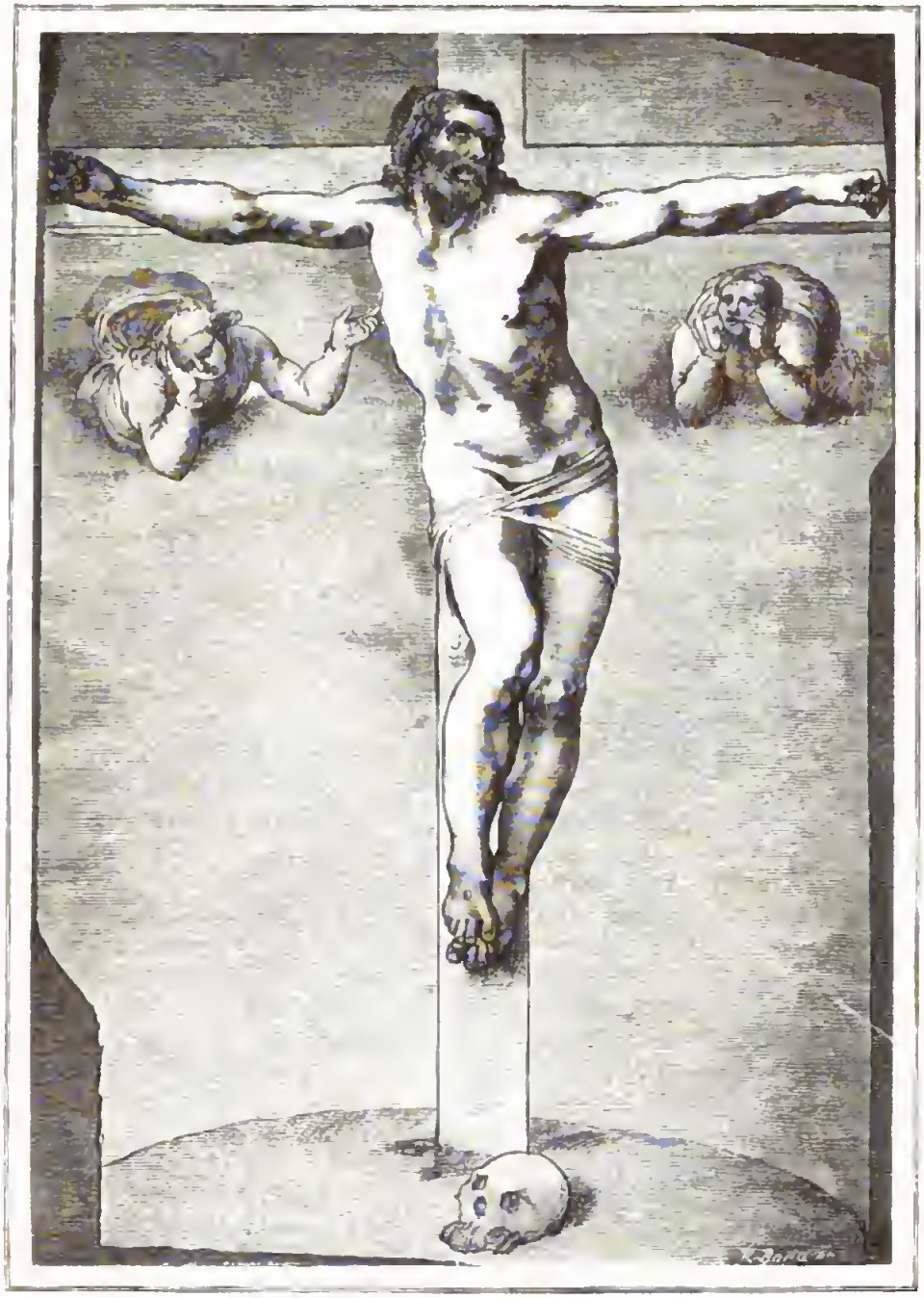
gerade neben einander geſtellt. Dann wieder ſtellt er Chriſtum, von qualvollen Leiden heimgeſucht, in furchtbarem Todeskampfe dar. Die Arme ſind horizontal geſpannt, auf gleicher Höhe mit der Schulter, der Kopf erſcheint zur Seite geneigt aber nach oben gerichtet, der Leib iſt ſtark gekrümmt, das eine Bein, wie vom Schmerz durchzuckt, hinaufgezogen. Im Kopfe ſteigert ſich der Ausdruck zur höchſten Gewalt. Der zur Klage geöffnete Mund, das halbgebrochene Auge, an welchem das Weiſse am meiſten ſichtbar iſt, das durch den Angſtſchweiſs an die Stirn gepreſste Haar enthüllen ein ergreifendes Bild tiefſten Duldens, gemildert und verklärt durch die unauslöſchliche Schönheit der Züge. Unwillkurlich treten die Verſe aus Michelangelo's Sonett vor die Erinnerung:

Wie keine Marter Deiner gleich erſchien
So ſei auch Deine Gnade ohne Maſse.

Man begreift, daſs dieſe Auffaſſung Chriſti ſich der Phantaſie des Volkes mächtig einprägte. Unzählige Crucifixe namentlich der plaſtiſchen Kleinkunſt Italiens gehen auf dieſen von Michelangelo geſchaffenen Typus zurück. Nicht minder gerechtfertigt erſcheint das begeiſterte dem Ausdrucke und der Feinheit der Ausführung geſpendete Lob der Vittoria Colonna. Denn auf dieſe Darſtellung des Crucifixes beziehen ſich ohne Zweifel Condivi's Bericht und Vittoria's Brief.

Ein Blatt in der Oxfordſammlung (Br. 84), wenn auch nur eine Nachzeichnung aus alter Zeit, gibt uber das Werk den beſten Aufſchluſs. Hier ſehen wir zu beiden Seiten des Kreuzes unter dem Querbalken zwei ſtark verkürzte Engel, welche die ſchmerzliche Theilnahme in leidenſchaftlichſter Weiſe ausſprechen und die Beſchauer auf die Gröſse des Leidens Chriſti aufmerkſam machen. Der Engel zur Linken preſst die Wange auf die eine Hand und weiſt mit der anderen Hand auf Chriſtus hin; der Engel auf der Gegenſeite hat beide Arme auf eine Wolke geſtülpt und hält den Kopf zwiſchen den Händen, den Thränen freien Lauf laſſend. Man erſchrickt über die Unbändigkeit des Ausdruckes, worin übrigens ſchon Giotto unſerem Meiſter vorangegangen war, und uber die rückſichtsloſe Betonung einer einzigen Empfindung. Ihr zu Liebe wird die Anmuth und Zierlichkeit, von einer Engelserſcheinung ſonſt untrennbar, unbedingt geopfert. Sind aber die leicht beſchwingten Engel auf dem Raffaeliſchen Crucifix, von älteren umbriſchen Schilderungen ganz abgeſehen, wirklich im poetiſchen Sinne lebendige Weſen? Sind ſie mit ihrer Seele bei den Vorgange? Man muſs es ebenſo verneinen, wie man die ergreifende Wahrheit und die innere Theilnahme an den Engeln Michelangelo's anzuerkennen gezwungen iſt. Es ſteckt in dieſen energiſchen Geſtalten der alte Michelangelo; in der Ueberleitung der Scene auf das dramatiſche Gebiet aber liegt ein deutlicher Hinweis auf die Geiſtesſtrömung, welche den Kunſtler und ſeine Freundin umgab. Die frühere Renaiſſancecultur beſaſs für eine ſo furchtbar ernſte Auffaſſung der Paſſion Chriſti nur eine geringe Empfanglichkeit.

Auſser dem Crucifix beſchaftigte auch die Kreuzabnahme lebhaft des Künſtlers Phantaſie. Ihre Darſtellung fallt nicht ausſchlieſslich in die Zeit ſeines Verkehres mit Vittoria Colonna, doch hat dieſe Compoſition in ſeinem Greifen-



Chriſtus am Kreuz.
Alte Copie einer Zeichnung von Michelangelo. Oxford.

alter ſichtlich wieder die gröſste Anziehungskraft auf ihn geübt. Mit der Gruppe der Pietà hatte er als Jüngling ſeinen unſterblichen Ruhm begründet, mit einer Pietà ſchloſs er ſeine Laufbahn als Bildhauer ab. Zum Schmuck des eigenen Grabes hatte ſie Michelangelo beſtimmt, doch blieb ſie wie eine zweite, gleichfalls in höherem Alter begonnene Gruppe deſſelben Inhaltes unvollendet. Als Michelangelo die Kreuzabnahme zum letzten Male in Marmor verkörperte, hatte er wiederholt den Gegenſtand gezeichnet, ja wie behauptet wird, auch einmal in maleriſche Formen gekleidet.

Wir ſtoſsen unter Michelangelo's Handzeichnungen ſowohl auf die Darſtellung der eigentlichen Pietà, der klagenden Madonna mit dem Leichnam Chriſti auf dem Schooſse, wie auf die dramatiſch bewegtere Scene der Abnahme vom Kreuze. Ein Blatt in der Sammlung Malcolm ſchildert die Klage der Mutter um den todten Sohn, der mit ſtark zurückgebeugtem Kopfe und ſchlaff herabhangenden Armen in ihrem Schooſse liegt. Die Freunde, dicht an die Madonna gedrängt, neigen ſich vor, theils um die letztere, welche vor Schmerz zuſammenzubrechen droht, zu unterſtützen, theils um noch einen letzten Blick auf den Todten zu werfen. Die Gruppe von ſechs Perſonen iſt wunderbar geſchloſſen, in ihrem Aufbau ebenſo vollendet, wie durch die Mannigfaltigkeit des Ausdruckes ausgezeichnet. Detailſtudien zu einem todten Chriſtus in verſchiedenen Sammlungen (Louvre, Albertina), bald mit der Feder, bald mit ſchwarzer Kreide gezeichnet, verrathen die eingehende Beſchäftigung des Künſtlers mit dem Gegenſtande, welchen er auch auf Wunſch der Vittoria Colonna noch einmal wiederholte. Hier erſcheint die Gruppirung loſer, die unmittelbare Verbindung der Mutter mit dem Sohn gelockert. Die Madonna ſitzt am Stamme des Kreuzes, den Kopf ſchmerzvoll nach oben gerichtet, die Arme zur Klage ausgebreitet. Chriſtus, noch in der Lage, wie er vom Kreuze herabgenommen wurde, mit gekrümmten, halb untergeſchobenen Beinen, lehnt ſich mit dem Rücken an die Kniee der Mutter an. Seine Arme, früher mit Nägeln grauſam an das Kreuz befeſtigt, werden jetzt ſanft von zwei Engeln unterſtützt, von welchen beſonders jener zur Rechten Vittoria entzückte. »Ich freue mich beſonders, ſchrieb ſie dem Freunde, daſs der Engel zur rechten Hand ſo viel ſchöner iſt, am jüngſten Tage wird der heilige Michael auch Euch Michelangelo zur Rechten des Vaters ſtellen.«

Die Reihe der Darſtellungen, wie Chriſtus vom Kreuze abgenommen wird, würde mit dem halbuntermalten Bilde in der Londoner Nationalgalerie beginnen, wenn nur die Ueberzeugung, daſs es von Michelangelo ſtamme, ſich beſſer begründen lieſse. Die Freunde Chriſti haben den Leichnam bis an den Rand des Grabes geſchleppt und ſind im Begriffe, ihn die Stufen, die zu demſelben führen, herabgleiten zu laſſen. Ein kahlköpfiger bärtiger Mann unterſtützt den todten Körper im Rücken, Nicodemus und Maria Magdalena, ein häſsliches Mannweib, halten die Binde, welche um den Leib gewickelt wurde, feſt und ſtrengen ſich an, denſelben vorwärts zu bewegen. Links im Vordergrunde kniet eine Frau, eine andere, kaum angedeutet, nimmt auf der anderen Seite eine ähnliche Stellung ein. Rechts im Hintergrunde ſteht die Madonna, mit dem Geſichte von der Hauptgruppe abgewendet, und breitet klagend die Hände aus. Die Aehnlichkeit des Kahlkopfes mit dem Joſephus in der heiligen Familie in der Tribuna gab

Anlafs zu der Vermuthung, das Bild fei mit diefer gleichzeitig entworfen worden. Dem widerfpricht die Auffaffung des ganzen Vorganges und die Zeichnung des Chriftuskörpers, welche nur in viel fpäteren Arbeiten des Meifters Anklänge befitzen. Vollftändig der Weife Michelangelo's fremd find die knieende Frauenfigur und die Madonna. Man kann höchftens annehmen, dafs die Hauptgruppe auf einen Entwurf Michelangelo's zurückgeht; mit dem, übrigens arg verdorbenen, nicht einmal in der Technik (Tempera oder Oel?) ganz fichergeftellten Bilde des Nationalmufeums hat der Meifter gewifs nichts zu thun.

Eine eigenhändige Arbeit dagegen und felbft unter diefen von hervorragender Bedeutung ift die Röthelzeichnung in Oxford (Br. 77), ohne ein äufseres Kennzeichen der Zeit ihrer Entftehung, aber jedenfalls in die fpäteren Lebensjahre nach der Rückkehr aus Florenz fallend. Die Freunde haben den todten Chriftus unmittelbar vom Kreuze auf ihre Schultern geladen und tragen ihn zu Grabe. Zwei Perfonen, die eine kniend, die andere — eine Frau — ftark vorgeneigt, halten ihn um die Mitte des Leibes feft, während andere ihn unter den Schultern ftutzen, oder wenigftens feine Hand noch zu berühren fuchen. Die Skizze ift nur halbfertig geworden, einzelne Figuren erfcheinen kaum flüchtig angedeutet, an anderen find mannigfache Aenderungen der Umriffe ficbtbar; doch offenbart fie die Abficht des Künftlers, zwei Actionen zu verbinden, mit dem Aufladen der todten Laft auch fchon das gleichzeitige Vorwärtsdrängen wiederzugeben, vollkommen deutlich.

Endlich wären die Verfuche einer neuen plaftifchen Verkörperung der Pietà zu erwähnen. Der engliche Forfcher J. C. Robinfon hat diefen letzten Kreis der künftlerifchen Thätigkeit Michelangelo's klar beleuchtet. In der Zeit, als er mit Vittoria Colonna verkehrte, begann Michelangelo an einer Marmorgruppe zu arbeiten. Sie ftellte in lebensgrofsen Figuren die Madonna dar, welche ftehend den gleichfalls emporgerichteten Leichnam Chrifti mit krampfhafter Anftrengung vor fich hält und der Welt den Dulder und Erlöfer zeigt. Eine flüchtige Skizze der Gruppe bewahrt die Oxforder Sammlung. Aus unbekannten Gründen liefs Michelangelo die Arbeit liegen und griff zu einem riefigen Marmorblocke, um diefelbe Scene, aber in viel umfaffenderer Weife, reicher und gröfser darzuftellen. Sie follte, wie erwähnt, zu feinem Grabmale dienen. Ein bärtiger Mann, in einen Mantel gehüllt, mit der Kapuze über dem Kopfe bildet die Spitze der Gruppe. Chriftus, deffen todte Glieder, keiner inneren Erregung mehr folgend, fchlaff in der Lage bleiben, in welche fie zufällig bei der Kreuzabnahme gerathen find, ruht in feinen Armen. Der Kopf ift zur Seite gefunken, die Beine find geknickt, im Knie eingebogen, die Arme hangen leblos herab. Zwei Frauen knieen zur Seite des Leichnams und ftutzen denfelben; die Madonna rechts preft ihr Antlitz an den Kopf des Sohnes und hält mit beiden Armen feinen Leib umfafst. Maria Magdalena auf der anderen Seite ftemmt die eine Hand gegen den Schenkel Chrifti, und unterftutzt mit der anderen den Leib unter der Achfel, fo dafs fein Arm fich frei um ihren Kopf legt. Die Maffe des Blockes reichte für die Gruppe von vier lebensgrofsen Figuren nicht aus, auch zeigte der Marmor Flecken, und zum Ueberfluls war von der Madonna ein Finger abgefprungen. Michelangelo liefs daher das Werk unvollendet liegen, zerfchlug es fogar in mehrere Stücke.

Doch geſtattete er ſpäter, auf Bitten ſeines Freundes Francesco Bandino, daſs es durch den Bildhauer Tiberio Calcagni wieder zuſammengeſetzt und ergänzt wurde. Die Vollendung konnte freilich der verhauenen Gruppe niemals verliehen werden. Sie blieb im Beſitze der Familie Bandino, kam nachmals nach Florenz und wurde 1722 im Dome hinter dem Hochaltar aufgeſtellt. Das trübe Licht, welches ſie durch die Kuppelfenſter empfängt, iſt hell genug, die Fehler der Arbeit und die Maſsloſigkeit der Compoſition erkennen zu laſſen. Nun wandte ſich Michelangelo, der, wie Vaſari ſagt, immer etwas mit dem Meiſsel arbeiten muſste, um ſich die Zeit zu vertreiben, dem anderen kleineren Blocke wieder zu, ohne aber auch dieſen zu vollenden. Er wurde hundert Jahre ſpäter in einem unterirdiſchem Raume entdeckt, herausgehoben und öffentlich ausgeſtellt. Er ſteht gegenwärtig im Hofe des Palazzo Rondanini auf dem Corſo, arg zugerichtet, wenig deutlich und nur in einzelnen Theilen die Spuren der Hand Michelangelo's verrathend. Auch hier iſt der Verluſt des Sinnes für das plaſtiſch Maſsvolle beſonders bemerkbar. Michelangelo behandelt den Marmor wie ein leeres Blatt Papier, welches ſich beliebig mit Linien beſchreiben laſst und Aenderungen der Umriſſe willig duldet. Die Kunſt, Vaſari's Worte bezeugen es, war für ihn ohne beſtimmte feſte Ziele, ein bloſses Spiel geworden.

Mit Vittoria's Tode (1547) war nicht allein das innigſte Seelenband, das er im Leben geknüpft hatte, zerriſſen, ſondern auch die letzte kräftige Anregung zu künſtleriſchem Schaffen begraben worden. In den vier Sonetten, die er auf ihren Tod dichtete, kehrt die Klage über ſeine Verlaſſenheit und wie er kraftlos geworden, immer wieder. Die Erinnerung bringt kein Heil, den plumpen Hammer kann er wohl noch führen, aber der Himmelshammer, der allein die Schönheit ſchafft, fehlt ihm fortan; einer erloſchenen Kohle iſt er ähnlich geworden. Und in einem an Vaſari gerichteten Sonette ſieht er ſich bereits an das Ziel gelangt von ſeines Lebens Mühen und eilt, den morſchen Kahn aus Sturm und Wellen im ſicheren Hafen zu bergen:

Mein Herz erfreut nicht Meiſseln mehr und Malen,
Daſs es ſich nur zur Gottesliebe wende,
Die ausgeſpannt am Kreuz die Hand uns reichet.

XVI.

Michelangelo's letzte Lebensjahre.

Im Jahre 1538 reiſte ein junger Liſſaboner Künſtler, deſſen Vorfahren aus den Niederlanden in Portugal eingewandert waren, nach Rom, um hier ſeine Bildung zu vollenden. Er brachte in Rom mehrere Jahre zu, eifrig nach der Antike zeichnend und im Verkehr mit bedeutenden Männern ſich zu unterrichten bemüht. Der Papſt und die Cardinäle lockten nicht ſeine Neugierde, Künſtler dagegen wie der berühmte Illuminiſt Giulio Clovio, Bandinelli, Sebastian del Piombo, Perino del Vaga, der Gemmenſchneider Valerio Vicentino, wurden von ihm mit raſtloſem Eifer aufgeſucht. Die höchſte Verehrung zollte er Michelangelo. Traf er ihn im Vatican oder auf der Straſse, ſo verliefs er ihn nicht eher, als bis die einbrechende Nacht das Scheiden erzwang. In die Heimat zurückgekehrt, ſchrieb Francesco d'Ollanda, der nicht nur Illuminiſt und Architekt, ſondern auch ein literariſch gebildeter Mann war, einen Traktat über die Malerei. Er kleidete ihn nach damals herrſchender Sitte in die Form eines Dialogs und ſchmückte ſeine Lehren, um ſie kurzweiliger zu machen, mit perſönlichen Erinnerungen an ſeinen römiſchen Aufenthalt aus. Das Manuſcript, am Tage des h. Lucas 1548 vollendet, befindet ſich in der Jeſuitenbibliothek in Liſſabon; Auszüge aus demſelben theilte Graf Raczynski in franzöſiſcher Ueberſetzung in ſeinem Buche »Les arts en Portugal« im Jahre 1846 mit und zwar jene Geſpräche, an welchen auch Michelangelo theilnahm. Wörtlich treu hat Francesco d'Ollanda Michelangelo's Reden gewiſs nicht im Gedächtniſs bewahrt, bei dem Niederſchreiben derſelben ohne Zweifel groſse Freiheiten ſich erlaubt. Der Kern derſelben erſcheint aber glaubwürdig und ſtimmt mit den Schilderungen, die wir ſonſt von Michelangelo's Natur beſitzen, vollkommen überein.

Eines Tages will Francesco ſeinen Gönner, den Lattanzio Tolomei aus Siena, einen ebenſo gelehrten wie in den Angelegenheiten des Staates wohl bewanderten Mann, beſuchen. Er hört, daſs derſelbe ſich in der Kirche San Silveſtro auf dem Quirinale in Geſellſchaft der Marcheſana di Pescara befinde und den religiöſen Uebungen, welche der Prediger Fra Ambroſio aus Siena leitet, beiwohne. Er begiebt ſich dahin, und nachdem Fra Ambroſio ſeine Erklärung der Briefe des h. Paulus geſchloſſen, entſpinnt ſich ein Geſpräch, an welchem auch der von Vittoria Colonna herbeigerufene Michelangelo theilnimmt. Von

einer huldvollen Aeuſserung der liebenswürdigen Frau, daſs die Freunde ſeinen Charakter noch höher ſtellen als ſeine Werke, nimmt er Anlaſs, ſein zurückgezogenes Leben und ſeine Liebe zur Einſamkeit zu vertheidigen. Nichts ſei ungerechter als die Klage über das bizarre Weſen und die geringe Zugänglichkeit der Maler. Ein Künſtler, völlig in die Arbeit vertieft, hat keine Zeit, Müſsiggänger zu unterhalten. Wenn derſelbe die Welt fliehe, weil ſeine Beſchäftigung ihn ganz in Anſpruch nehme, ſo möge man ihn nicht tadeln, ſondern in Ruhe laſſen, zumal da er von den Anderen nichts verlangt. Selbſt der Papſt plage ihn und werfe ihm vor, daſs er ſich ſo ſelten am Hofe zeige. »Ich antworte ihm dann: ich ziehe vor, für Euere Heiligkeit in meiner Weiſe zu arbeiten als den ganzen Tag, wie ſo viele thun, in Eurer Gegenwart ſtill zu ſtehen.« Was aber den Tadel eines ſeltſamen bizarren Weſen betrifft, ſo meint Michelangelo, ein Mann, der gar nichts Beſonderes an ſich habe, ſei kein hervorragender Geiſt. Die gewöhnlichen Menſchen finde man, ohne erſt eine Laterne anzünden zu müſſen, auf allen Märkten der Welt.

Den Geſprächſtoff raſch wechſelnd, erbat ſich ſodann Vittoria Colonna ſein Urtheil über den Werth der flandriſchen Malerei. Daſſelbe lautete herb genug. Flandriſche Bilder möchten wohl den Frommen im Allgemeinen beſſer gefallen als alles, was in Italien gemalt werde. Während die italieniſche Malerei dem Beſchauer niemals eine Thräne entlocke, bewirke die flandriſche, daſs die Thränen im reichen Strome ſich ergieſsen. Dieſelbe werde ſchön erſcheinen den Weibern, den ganz alten und auch den ganz jungen, den Mönchen und den Nonnen. Sie liebe das Auge zu täuſchen und ſtelle gern ergötzliche Gegenſtände dar oder ſolche, denen niemand etwas Böſes nachſagen kann, wie Heilige und Propheten. Gewöhnlich ſchildere ſie Tand und altes Gemäuer, grüne Wieſen von Bäumen beſchattet, mit Flüſſen und Brücken, was man eine Landſchaft nennt, da und dort belebt durch viele Figuren. Und obgleich das manchem Auge behage, ſo ſtecke doch darin weder Vernunft noch Kunſt, keine Symmetrie, keine Proportionen, keine ſorgſame Auswahl, keine Gröſse. Die flandriſche Malerei will ſo viele Dinge wiedergeben, wo doch ſchon eins durch ſeine Bedeutung genügte, und aus dieſem Grunde macht ſie kein einziges zu vollkommener Zufriedenheit.

Ueber dieſen Geſprächen war der Abend herangekommen. Michelangelo mahnte zum Aufbruch. Alle geleiteten, nachdem eine neue Zuſammenkunft für den folgenden Tag verabredet worden, die Marcheſana ehrerbietig bis an die Thüre; Michelangelo und Tolomei entfernten ſich ſodann, Francesco d'Ollanda und noch ein andrer Spanier folgten Vittoria Colonna bis zu dem Nonnenkloſter S. Silveſtro in capite, wo dieſelbe ihren Aufenthalt genommen hatte.

Es vergingen acht Tage, ehe die Geſellſchaft ſich wieder in denſelben Räumen wie das erſte Mal vereinigte. Michelangelo und Vittoria Colonna waren bis dahin verhindert geweſen. Den Inhalt des zweiten Geſpräches und ebenſo des letzten, welches ſpäter, aber nicht mehr in Gegenwart der Marcheſana ſtattfand, bildete vorzugsweiſe die lobreiche Schilderung der Malerkunſt, welche aber im weiterem Sinne genommen wird, ſo daſs ſie mit der Zeichenkunſt überhaupt zuſammenfällt. So weit gefaſst, darf ſie allerdings als die Mutter aller Künſte

gefaſst werden. Auch der Dichter übt ſie aus, ja in jeder menſchlichen Thätigkeit wirkt ſie mit. Bei dem Schnitt der Gewänder, bei dem Hausbau, bei der Anlage von Gärten, bei der Zeichnung der Seekarten, in Kriegs- und Friedenszeiten, überall erſcheinen die Dienſte der Malerei unentbehrlich. Ob Francesco d'Ollanda in dieſen Sätzen die perſönliche Anſicht Michelangelo's in vollſtändiger Reinheit wiedergegeben, ſteht dahin; wichtig und gewiſs nicht von Francesco erſunden iſt nur die Aeuſserung des Meiſters, daſs er der Malerei entſagt habe. Vittoria Colonna hatte ſcherzhaft hingeworfen, Francesco zeige ſich ſo verliebt in die Malerei, daſs ſie fürchte, dieſelbe werde die Ehe mit italieniſchen Meiſtern löſen und dem begeiſterten Liebhaber nach Portugal folgen. Darauf antwortete Michelangelo, er für ſeine Perſon werde die Malerei nicht hindern, denn er habe ſich bereits von ihr geſchieden, da er nicht mehr die Kräfte in ſich fühle, welche eine ſolche Liebe erfordere.

* * *

Aus jeder Zeile Francesco d'Ollanda's ſpricht die hohe Ehrfurcht, welche Michelangelo den Freunden einflöſst, die unbegrenzte Autorität, die er als Künſtler genieſst. Er wurde als der Patriarch verehrt, zu welchem alle Kunſtgenoſſen ohne Ausnahme emporblickten, deſſen Meinung ſtets entſchied, deſſen Willen ſich gern oder ungern alle beugten. Ihm war geſtattet, was ſonſt niemand wagte. Ungerügt durfte er im Eifer der Verhandlung in Gegenwart des Papſtes den Hut aufſetzen und ungeſcheut Kirchenfürſten zornige Worte in das Geſicht ſchleudern. Wie ſcharf die Zeitgenoſſen auf ſein künſtleriſches Urtheil horchten, lehrt uns am beſten Uliſſe Aldrovandi kennen, welcher im Jahre 1550 die antiken Statuen Roms beſchrieb. So knapp auch ſeine Schilderungen gehalten ſind, ſo vergiſst er doch niemals das Lob, welches Michelangelo einzelnen Statuen geſpendet, beſonders zu erwähnen. Die höchſte Bewunderung Michelangelo's erregte der Herculestorſo, die Amazone im Hauſe des Cardinal Ceſi, die Gruppe des »Pasquino, der den todten Antäus umarmt« im Hauſe des Monſignore Francesco Soderini, und die verſtümmelte Gruppe des Löwen, welcher ein Pferd zerfleiſcht, auf dem Capitol. Daſs ſein Beifall gerade dieſe Werke traf, wird nicht befremden. Das energiſch leidenſchaftliche Weſen, der Ausdruck kräftigſter Bewegung waren ihm auch in der antiken Kunſt wahlverwandt.

Die Schrift des Francesco d'Ollanda zeigt nicht allein das groſse Anſehen Michelangelo's bei den Zeitgenoſſen, ſondern klärt uns auch über ſeine perſönlichen Stimmungen auf. Er liebt die Einſamkeit, vertheidigt ſein zurückgezogenes Leben mit der Pflicht, ſich innerlich zu ſammeln und auf ſeine ernſten Aufgaben vorzubereiten. In noch kräftigeren Farben ſchildern dieſe Gemüthslage die Geſpräche des Donato Gianotti. Die Freunde, Donato, dann Luigi del Riccio und Antonio Petreo begegneten Michelangelo, der vom Capitol herabſtieg, forderten ihn zu einem Spaziergange auf und erörterten auf- und abwandelnd einzelne ſchwierige Stellen der göttlichen Komödie. Zum Schluſſe luden ſie ihn zu einem gemeinſamen Mahle ein. Tanz und Muſik ſollten Michelangelo's ſchwermüthige Stimmung verbannen. »Wie könnt Ihr an Tanzen denken, lautete die

Antwort, da doch die Welt zum Weinen iſt. Wer ſich nicht verlieren, ſich ſelbſt vielmehr genieſsen will, darf ſich nicht dem Vergnügen hingeben, ſondern lieber an den Tod denken. Der Todesgedanke lehrt Sammlung und Einkehr und hält den Mann, der ſich ihm befreundet hat, aufrecht und befreit ihn von menſchlichen Leidenſchaften.« Dieſe Selbſtgeſtändniſſe, der Inhalt ſo vieler Gedichte, auch zahlreiche Briefſtellen haben weſentlich zu dem Bilde beigetragen, welches gemeinhin von Michelangelo entworfen wird, als eines finſteren, allen Lebensfreuden abſpenſtigen, zornmüthigen Mannes. Völlig ausgeſtrichen können dieſe Züge nicht werden.

Wenn Michelangelo ſelbſt ſagt, daſs er wenig Verkehr habe, müſſen wir ihm wohl glauben; daſs er leicht aufbrauſte, ſelbſt mit guten Freunden ſich oft entzweite, und insbeſondere von einem unbegreiflichen Miſstrauen beſeelt war, dafür liegen nur zu viele Zeugniſſe vor. Am meiſten hatte ſein Neffe Lionardo, mit welchem er ſeit 1540 einen überaus regen Briefwechſel unterhielt, unter dieſen Eigenheiten und Fehlern zu leiden. Eilte derſelbe auf die Nachricht von Michelangelo's Erkrankung (1544) nach Rom, ſo hatte er dabei gewiſs nur Erbſchaftsgedanken im Kopfe. »Du biſt gekommen zu ſehen, was ich dir hinterlaſſe. Haſt du nicht genug an dem, was in Florenz mir gehört? Du biſt aber ganz wie dein Vater, der mich in Florenz zuletzt aus meinem Hauſe getrieben hat. Laſſe dir geſagt ſein, daſs ich mein Teſtament ſo eingerichtet habe, daſs du auf nichts mehr, von dem, was ich in Rom beſitze, rechnen kannſt.« Aber auch in ſeinen geſunden Tagen iſt ihm ein Beſuch des Neffen nicht recht. Als ihm dieſer ſeine Ankunft im September 1541 ankündigt, antwortet er verdrieſslich: »Komme ſpäter; ich habe jetzt keine Zeit mit Euch zu verlieren. Mein Diener Urbino hat Urlaub und da fehlte es nur noch, daſs ich für Euch kochen ſollte.« Will Lionardo eine Wallfahrt nach Loreto unternehmen, ſo billigt Michelangelo zunächſt den Beſchluſs: Gelübde muſs man halten. Er fügt aber gleich hinzu: »Doch wozu den Pfaffen das Geld geben, die es weiſs Gott wie verwenden, und ſo viel Zeit verlieren. Kannſt du das Seelenheil deines Vaters nicht in Florenz beſorgen?« Und ſo in allen und jedem, was der Neffe thut oder nicht thut.

Nicht einmal die Handſchrift Lionardo's, welche er wegen ſeiner Augenſchwäche nicht gut leſen kann, entgeht ſeinem Tadel. »Wo haſt du ſchreiben gelernt, donnert er ihn an, ſobald ich deine Briefe nur ſehe, bekomme ich das Fieber.« In ſeinem Zorne warf er einmal einen Brief ungeleſen in das Feuer. Aber derſelbe Mann, der ſcheinbar auf Geld und Beſitz ſo hohen Werth legt, daſs er in den Ruf eines Geizhalſes kommt, ſpendet insgeheim reiche Wohlthaten. Wiederholt empfängt Lionardo den Auftrag, zu forſchen, ob ſich ein florentiner Bürger in Noth befände, beſonders ſolche, welche Töchter für die Ehe oder das Kloſter auszuſtatten haben und er gewährt dann ſolchen verſchämten Armen anſehnliche Unterſtützung. Michelangelo könnte in der That als das Urbild des Burbero benefico Goldoni's gelten.

Nicht die Natur, ſondern erſt lange bittere Erfahrung hat ihn gegen die Menſchen miſstrauiſch gemacht, ſo daſs er ſchlieſslich überall nur Betrug ſieht, und ſeinen Hang zur Einſamkeit erklärt er ſelbſt in dem Geſpräche mit Donato Gianotti aus ſeinem liebereichen Herzen, das ihn in Gefahr bringt, im Verkehre

mit liebenswürdigen Menſchen ſich ſelbſt zu verlieren. Daſs Michelangelo nicht immer nur die Stirn runzelte, vielmehr auch auf Scherze einzugehen fähig war, zeigte ſich im Verkehr mit Luigi del Riccio. Dieſem war ein junger Freund, der ſchöne Cecchino Bracci geſtorben. Michelangelo verſprach nicht allein eine Zeichnung für deſſen Grabmal zu liefern, ſondern ſchrieb auch zu Ehren des Verſtorbenen mehrere Epitaphien, gereimte Grabſprüche. Die Leichtigkeit, mit welcher er dieſelben zu Stande brachte, reizte ihn und liefs ihn immer neue Verſe auf kleine Zettel hinwerfen. Riccio aber, ſobald er Michelangelo's Luſt merkte, ſtachelte unaufhörlich denſelben zu neuen Sendungen. Er ſetzte Preiſe für jedes Epitaph aus und ſchickte allerhand Früchte und Leckerbiſſen zum Danke zurück. Forellen und Enten, Fenchel und Rahmkäſe, Melonen und Wein bildeten Michelangelo's Honorar. Dieſer unterliefs es niemals, den richtigen Empfang in launiger Weiſe zu beſtätigen und immer neue Epitaphien zu ſenden: »Das iſt für die Forellen; jenes Epitaph möge auf die Oliven geſchlagen werden, hier die Zahlung für den vino greco.« So ſammelten ſich allmählich achtundvierzig Epitaphien an, deren ſcherzhaften Urſprung Michelangelo ſelbſt offen anerkennt.

Auch dem Verkehr mit hochſtehenden Perſonen fehlt es nicht an gemüthlichen Seiten. Michelangelo läſst ſich von ſeinem Neffen häufig Wein, Käſe, Früchte aus Florenz ſenden. Er murrt zwar oft, wenn die Geſchenke anlangen: die Käſe ſind zu weich, der Wein trübe, und thut als ob ſie ihm völlig gleichgiltig wären. Doch hängt insgeheim ſein Herz an denſelben, da er einen guten Anlaſs hat, ſeine Freigebigkeit zu beweiſen. Der Wein von Trebbiano ſcheint ſein Lieblingstrunk zu ſein. Selbſtverſtändlich muſs auch der Papſt von demſelben koſten. Er verehrt ihm ſechs Flaſchen, und als ihm einmal beſonders ſüſse Birnen geſchickt werden, beſtellt er auch ſolche für den Papſt. Auch ſein häusliches Leben offenbart bei aller ſcheinbarer Rauhheit Züge eines liebevollen, gutmüthigen Weſens. Die Mägde zwar ſchaffen ihm groſse Plage. Unaufhörlich wechſelt er dieſelben, ſo daſs man mit ihren Namen einen Kalender füllen könnte; da gibt es eine Catarina, Lucia, Vincenzia, Benedetta, Laura u. ſ. w. Die eine, Vincenzia, die Tochter eines Wurſthändlers in Macello di Corvi, welcher er bei guter Aufführung, wenn ſie vier Jahre im Dienſte bleibt, eine Ausſtattung verſprochen hat, verurſacht ſogar einen häuslichen Skandal. Sie wird vom Bruder mit Gewalt weggeführt. Michelangelo ſeufzt, er zahle gut und lebe doch elend: »Sono tutte puttane e porche.« Mit welcher rührenden Treue hängt er aber an ſeinem Urbino, wie vertraut iſt das Verhältniſs zwiſchen Herrn und Diener. Als Urbino heiratet, nimmt er auch die Frau in ſein Haus, und ſeinen Tod (1555) beklagt er, als wäre ihm ein Sohn geſtorben. »Fünfundzwanzig Jahre hat er mir treu gedient. Nun iſt er aus dem Leben geſchieden und hat mich gar betrübt zurückgelaſſen. Viel lieber wäre es mir geweſen, mit ihm zu ſterben, ſo ſehr habe ich ihn geliebt. Und er hat es auch verdient. Denn er war ein wackerer Menſch, voll Treue und Redlichkeit. Durch ſeinen Tod bin ich wie ohne Leben geblieben und finde keine Ruhe mehr.« Für die Witwe Cornelia ſorgt er liebevoll, und als dieſe ſich wieder verheiratet, nimmt er ſich der Waiſen, auf daſs dieſe nicht etwa verkürzt werden, eifrig an.

Den Mittelpunkt ſeiner Sorgen und ſeiner Liebe bildet aber der Neffe Lionardo. Mag er noch ſo oft verſichern, ihm ſei alles gleichgiltig, man möge ihn nur in Ruhe laſſen, in Wahrheit lebt er mit ſeinen Gedanken doch nur bei dem Neffen. Er fuhlt ſich als Haupt der Familie, verlangt daher Unterordnung und daſs ſtets ſein Rath eingeholt werde. Wie das Geld am ſicherſten anzulegen ſei, — er warnt vor Banken, dieſe betrügen alle — wie das Haus beſchaffen ſein müſſe, welches Lionardo kaufen will, nicht feucht, nicht alt, darüber gibt er genaue Vorſchriften. Auch die Heirat des Neffen nimmt er in die Hand. Er läſst ſich paſſende Mädchen vorſchlagen und verhandelt mit den Verwandten. »Du muſst eine Frau nehmen, lautet ſein Rath, welche häuslich iſt und welcher du befehlen kannſt, und keine, die auf Putz ſieht und täglich Gelage und Hochzeitsfeſte beſuchen möchte.« Auf eine gute Herkunft, eine angeſehene Verwandtſchaft möge Lionardo ſehen, nicht auf Geld. »Was die Mitgift anbelangt, da will ich mich ſchon verbürgen und thun, was du mir ſagen wirſt.« Nach jahrelangem Suchen fand ſich (1553) die rechte Braut aus dem altberühmten Hauſe der Ridolfi. Den alten Michelangelo verjüngt die Freude über das Glück des Neffen. Er trägt an die junge Frau Caſſandra viele Grüſse auf. »Du wirſt ſie mündlich beſſer ausrichten als ich es ſchriftlich könnte.« Und ſobald ſein Diener und Factotum Urbino zurückgekehrt ſein wird, will er auch durch ein Geſchenk ſeine Aufmerkſamkeit erweiſen. Er denkt an ein Perlenhalsband und ſendet bald darauf zwei koſtbare Ringe. Die Geburt eines Groſsneffen ſteigert ſeine Freude. Er wünſcht, derſelbe möge Buonarotto heiſsen, denn »dieſer Name iſt ſchon 300 Jahre in unſerem Hauſe.« Die Vererbung des Namens, die Auffriſchung des alten Glanzes der Familie erſcheinen Michelangelo als das höchſte Ziel ſeiner Wünſche.

* * *

Von allen menſchlichen Tugenden möchte man nach der gewöhnlichen Legende von Michelangelo's Leben ihm eine am wenigſten zuſchreiben: den Familienſinn, und doch bildet gerade dieſer den Grundzug ſeines Charakters und bietet allein den Schlüſſel zum Verſtändniſs ſeines Handelns. Seitdem uns durch Milaneſi's Fürſorge hunderte von Briefen, an den Vater, die Brüder und den Neffen gerichtet, offen ſtehen, erſehen wir erſt vollſtändig den Umfang und die Tiefe ſeines Familienintereſſes. Nächſt ſeiner Kunſt liegt ihm das Wohl ſeiner Familie am meiſten am Herzen. Für die Familie ſpart er, für ſie wirbt er Freunde, ihr opfert er das eigene Glück. Nicht als ob er den einzelnen Gliedern der Familie mit beſonderer Zärtlichkeit zugethan wäre. Er hat im Gegentheil an allen viel auszuſetzen und wird nicht müde, über ſie zu klagen. Der Vater hat ſeine Dienſte niemals anerkannt, die Brüder haben ſich von ihm nähren laſſen und auch den Kopf des Neffen wünſcht er anders geartet. Die Quelle ſeines Familienſinnes, welcher ihn immer wieder verſöhnlich ſtimmte und für alle Angehörigen eifrig ſorgen lieſs, war ſein Familienſtolz.

Daſs das Geſchlecht der Buonarroti von den Grafen von Canoſſa abſtammte, ſtand ihm unumſtöſslich feſt, und als ein Conte Aleſſandro da Canoſſa in einem Briefe an ihn (1520) die Verwandtſchaft anerkannte und ſich »vostro parente«

unterſchrieb, wurde er mit groſser Freude erfüllt. Er mahnte Lionardo, dieſen Brief ja gut aufzubewahren. In alten Chroniken forſcht er nach den Ruhmesthaten ſeiner Vorfahren und erzählt dem Neffen, wie viele der Simoni und Buonarroti in der Signoria ſaſsen. Dieſer ſollte daher auch den vollen Namen annehmen und führen: Lionardo di Buonarroto Buonarroti Simoni. Arg drückte ihn der gegenwärtige Verfall der Familie und die geringe Anſtrengung der Glieder, demſelben zu ſteuern. »Ich habe mich ſtets bemüht, unſer Haus wieder empor zu bringen, wenn nur meine Brüder danach geweſen wären.« Alles, was den Glanz der Familie wieder herſtellen könnte, faſst er in das Auge und ſucht zu beſeitigen, was einen übeln Schein auf dieſelbe werfen könnte. Er empfiehlt den Kauf eines ſtattlichen Hauſes in Florenz, denn ein ſolches ſticht mehr in die Augen als ein Landgut. Daſs ſein Bruder Sigismondo ein kleines Gütchen in Settignano verwaltet, macht ihm groſsen Aerger. »Welche Schande, wenn es beiſst, daſs ein Bruder von mir hinter Ochſen einhergeht«. Er verwahrt ſich feierlich gegen die Adreſſe: Michelangelo scultore. »Ich bin hier nur unter dem Namen Michelangelo Buonarroti bekannt und war niemals ein Maler oder ein Bildhauer, die in einer »bottega« ſitzen. Davon habe ich mich, meinem Vater und meinen Brüdern zu Ehren ſtets ferngehalten, und wenn ich drei Päpſten gedient habe, ſo geſchah es nur gezwungen.«

Die Rückſicht auf die Familie beſtimmte ſein politiſches Vorgehen und insbeſondere ſein Verhältniſs zu den Medici. Dieſe waren nun einmal die Herren von Florenz, konnten ſeinen Angehörigen nützen oder ſchaden und muſsten daher geſchont werden. Bereits im Jahre 1512 hatte er aus dieſem Grunde ein vorſichtiges Handeln empfohlen. Noch vorſichtiger trat er ſelbſt dem Herzog Coſimo gegenüber auf und bemühte ſich ſorgfältig, den Verdacht, als nehme er an den Umtrieben der Verbannten theil, zu entfernen. Ueber ſeine wahre Geſinnung ſind wir nicht im Zweifel. Er ſchwärmte für die alte Republik und haſste die tyranniſche Herrſchaft der Medici. Gewiſs ſprach Luigi di Riccio die Wahrheit, als er in einem Briefe an Roberto Strozzi in Lyon Michelangelo's Zuſage erwähnte, dem Könige Franz I. eine Reiterſtatue auf dem Platze der Signoria in Florenz auf eigene Koſten zu errichten, wenn dieſer die alte Freiheit von Florenz wieder herſtellte. Und dennoch verſchwor ſich Michelangelo hoch und theuer, mit jenen Männern, welche für die Freiheit des Vaterlandes kämpſten, jemals verkehrt zu haben. Offenbar war ſein Umgang mit den Verbannten in Florenz ruchbar und er von Lionardo gewarnt worden. Jämmerlich lautete (März 1538) ſeine Vertheidigung. Sophiſtiſch unterſchied er zwiſchen dem Hauſe der Strozzi und der Stube des Riccio in dieſem Hauſe. »Ich beharre dabei, daſs ich nicht im Hauſe der Strozzi, ſondern in der Kammer des Riccio krank gelegen. Riccio iſt aber ſeit dem Tode Angiolini's mein Geſchäftsmann geweſen. Seitdem auch Riccio geſtorben, betrete ich das Haus mit keinem Schritte, wie mir ganz Rom bezeugen kann, wie ich denn überhaupt nur für mich lebe, ſelten ausgehe und mit Wenigen verkehre, am wenigſten mit Florentinern. Werde ich auf der Straſse von einem Menſchen gegrüſst, ſo muſs ich wohl höflich antworten. Wüſste ich, es wäre ein Verbannter, ſo würde ich mich in keiner Weiſe um ihn kümmern.«

Für ſich hatte Michelangelo nichts vom Herzoge zu fürchten. Wenn er trotzdem die Ungnade deſſelben ſcheute und mit ihm auf gutem Fuſse zu ſtehen ſich bemühte, ſo leitete ihn die Sorge für die Familie, deren Schickſal in den Handen des Herzogs ruhte. Daher mahnte er auch Lionardo nachdrücklich zur Unterwürfigkeit. Wünſchen des Herzogs möge dieſer unverweilt nachkommen, ohne erſt bei Michelangelo anzufragen. Als er erfuhr, daſs Herzog Coſimo die zwei Modelle zur Lorenzofaſſade zu ſehen wünſche, befahl er Lionardo, dieſelben ſofort dem Herzog zu ſenden. »Und ſo verfahre mit allen unſeren Sachen, wenn etwas davon dem Herzoge gefällt.«

Den Erfolg der klugen und vorſichtigen Schritte Michelangelo's erleichterte das unwandelbar höfliche, ſelbſt liebenswürdige Benehmen des Herzogs. Derſelbe ſchloſs beharrlich die Augen vor der Parteiſtellung, welche Michelangelo früher eingenommen hatte, und ſah es als ſelbſtverſtändlich an, daſs der berühmteſte Florentiner dem ganzen Vaterlande angehöre und bedingungslose Verehrung erheiſche. Die Geſinnung des Herzogs ſpricht ſich am deutlichſten in den zwei Briefen aus, welche er (8. Mai 1557) an Michelangelo und ein Jahr ſpäter (9. Juni 1558) an den Cardinal di Carpi richtete. Der erſte Brief enthält die Einladung des Herzogs zur Rückkehr, auf welche Michelangelo nach den Erzählungen der Freunde hoffen laſſe. Der Herzog ſpricht ſeine Freude aus, ſollte ſich die Hoffnung erfüllen, und gibt die Verſicherung, daſs Michelangelo die volle Freiheit beſitzen ſolle, zu thun und laſſen, was er wolle. »Denn wir wiſſen, was wir eurem Alter und euren Verdienſten ſchulden.« In dem anderen Briefe heiſst es: »Daſs ich den Wunſch hege, Michelangelo möge in ſein Vaterland zurückkehren und hier ſeine Tage in wohlverdienter Ruhe beſchlieſsen, kann Niemanden Wunder nehmen. Wird er doch von jedermann bei ſeinen ſeltenen Tugenden zurückbegehrt. Ich will ihn nicht von Rom abrufen; bleibt er daſelbſt, ſo fällt er nicht in meine Ungnade; denkt er dagegen an die Rückkehr, ſo würde es unmenſchlich ſein und einen völligen Mangel an Herz und Urtheil zeigen, wenn ich ihn nicht umarmte, und ihm nicht alle Gunſt und alle jene Ehre erwieſe, die ſeine Verdienſte erfordern.« An dem guten Willen des Herzogs, Michelangelo zur Rückkehr nach Florenz zu bewegen, läſst ſich nicht zweifeln. Es wäre auch vom politiſchen Standpunkte überaus unverſtändig geweſen, den Mann, auf welchen alle Florentiner, ja alle Italiener ſtolz waren, zu verletzen. Jeden Anlaſs benutzte er, Michelangelo ſeines Wohlwollens zu verſichern, wiederholt lieſs er ihn durch ſeine Agenten und durch befreundete Künſtler zum Beſuch der Vaterſtadt einladen.

Wie verhielt ſich Michelangelo zu dieſen mannigfachen Verſuchen, ihn für Florenz zu gewinnen? Nach der gangbaren Sage ſtand bei ihm der Entſchluſs feſt, den Boden der geknechteten Heimat niemals zu betreten. Als Beweis wird ein Wort Michelangelo's, dem Benevenuto Cellini gegenüber geäuſsert, angeführt. Dieſer trug ihm das Begehren des Herzogs nach ſeiner Rückkehr vor. Nachdem Michelangelo allerhand Hinderniſſe vorgewendet, und Cellini immer wieder in ihn drang, frug er mit ſpöttiſchem Lächeln: Und ihr, wie ſeid ihr denn mit dem Herzoge zufrieden? Dieſe Aeuſserung wird im politiſchen Sinne gedeutet, als ob er auf die Verfaſſung von Florenz und den Verluſt der alten Freiheiten angeſpielt hätte, während der ganze Zuſammenhang lehrt, daſs er an das leidige Künſtler-

gezänke am Hofe der Medici dachte. Cellini, der fahrende Künſtler, wäre auch der letzte Mann geweſen, mit welchem Michelangelo über politiſche Dinge verhandelt hätte. Wenn auf der anderen Seite Vaſari die Dienſtwilligkeit Michelangelo's und ſeine wirkliche Abſicht, Rom zu verlaſſen, verſichert, ſo mag er vielleicht nicht als unbefangener Gewährsmann gelten. Wir ſtoſsen aber auch in den Familienbriefen auf mehrere Stellen, welche Michelangelo's ernſten Wunſch der Rückkehr nach Florenz bekunden.

Er dringt in einem Briefe an Lionardo (21. Nov. 1552) auf den Kauf eines ſtattlichen Hauſes, »damit, wenn es ſich träfe, daſs ich nach Florenz zurückkehre, ich doch wo zu bleiben wüſste« Und als Cornelia, die Witwe Urbino's, ihm ſein Pathenkind (1557) nach Rom ſenden will, verlangt er Aufſchub. »Hier in Rom wäre der Kleine ſchlecht aufgehoben, denn im Hauſe ſind keine Frauen, keine Aufſicht. Dazu kommt, daſs der Herzog in mich dringt, nach Florenz zurückzukehren. Ich habe eine Friſt verlangt, um meine Angelegenheiten zu ordnen und den Bau von St. Peter zu regeln, ſo daſs ich wohl noch den Sommer hier zubringen werde. Im Winter denke ich für immer nach Florenz zu überſiedeln, denn ich bin alt und habe keine Zeit mehr, nach Rom wieder zurückzukommen. Wollt ihr mir dann den kleinen Michelangelo übergeben, ſo will ich ihn in Florenz mit noch mehr Liebe halten, als die Söhne meines Neffen, und ihn alles lehren, was ich weiſs und was ſein Vater wünſchte, daſs er lernen ſolle.« In demſelben Jahre ſchreibt er Lionardo, daſs er nothwendig noch ein Jahr in Rom verweilen müſſe, im Intereſſe des Baues von S. Peter, denn ſo lange brauche er noch, um das Werk ſoweit zu fördern, daſs es nicht mehr nach einem anderen Plane geändert werden könne. »Würde an meinem Plane geändert, wie es wohl die Neider möchten, ſo wäre es daſſelbe, als ob bis jetzt nichts an dem Baue gethan wäre.«

Er äuſsert wiederholt, daſs er lieber den Tod erdulden wollte, als die Ungnade des Herzogs, und verwünſcht ſein Schickſal, das ihn zu keiner Entſcheidung kommen läſst. »Ich leide an allen Krankheiten des Greiſenalters; wenn ich die Bequemlichkeiten aufgeben muſs, die ich hier habe, lebe ich keine drei Tage, und doch möchte ich nicht deſshalb die Gnade des Herzogs mir verſcherzen, aber auch nicht den Bau von St. Peter aufgeben oder mir ſchaden.« Als ihm dann der Herzog weiteren Urlaub gewährt, überflieſst er von Dankbarkeit. »Die Liebenswürdigkeit und die Güte des Herzogs beſiegt mich. Ich weiſs gar nicht, wie ich einem Manne genug danken ſoll, der mein Leben mehr ſchätzt, als ich es ſelbſt thue.« Das gute Verhältniſs wurde durch Michelangelo's Fortbleiben von Florenz nicht geſtört. Als der Herzog 1560 mit ſeiner Gemahlin Rom beſuchte, begrüſste ihn Michelangelo gleich nach ſeiner Ankunft, und beide Männer unterhielten ſich über das florentiner Kunſtleben ebenſo angelegentlich wie vertraulich. Michelangelo bedauerte nur, daſs er nicht mehr jung ſei, um ihm dienen zu können. Daſs aber der Grund, welcher Michelangelo an der Ueberſiedelung hinderte, auſser ſeinem hohen Alter und ſeinem beſchwerlichen Steinleiden die Wirkſamkeit als Dombaumeiſter, nicht vorgeſchoben, ſondern durchaus triftig war, dafür ſprechen alle Nachrichten, die wir über die letzten zwanzig Jahre ſeines Lebens beſitzen.

Die meiſten Aufforderungen zu neuer künſtleriſcher Thätigkeit wies Michelangelo in ſeinem Greiſenalter entſchieden zurück. Als ihm König Franz I. in

einem eigenhändigen Briefe (26. April 1546), welchen Primaticcio überbrachte, den Wunfch nach dem Befitze eines Werkes von feiner Hand ausfprach, lehnte er das fchmeichelhafte Anerbieten in höflichfter Weife ab. Gern möchte er dem Könige dienen, jetzt fei er aber alt, und überdiefs noch einige Zeit für den Papft Paul III. befchäftigt. Bliebe ihm nach dem Schlufse diefer Arbeiten ein Reft von Lebenskraft, fo würde er dem Könige ein Werk, fei es von Erz oder von Marmor, oder eine Malerei widmen. »Sollte aber der Tod den guten Willen vereiteln und kann man in einem anderen Leben malen oder meifseln, fo werde ich dort, wo man nicht alt wird, mein Wort einlöfen.«

Dreizehn Jahre fpäter empfing er von Catharina von Medici den Antrag, ein Denkmal für ihren verftorbenen Gatten, den König Heinrich II., zu fchaffen. Sie wünfchte eine Reiterftatue, welche im Hofe ihres Palaftes aufgeftellt werden follte. Wiederholt fchrieb fie dem Künftler und bat ihn flehentlich, doch ihren Wunfch zu erfüllen. Ihr gegenüber möge er fich nicht, wie bei anderen, mit feinem hohen Alter entfchuldigen, und wenn er das Werk nicht felbft ausführen könne, doch wenigftens die Zeichnung entwerfen und von einem erfahrenen Meifter die Statue modelliren und giefsen laffen. Durch die Vermittlung Roberto Strozzi's wurde Michelangelo's Zufage einer Zeichnung gewonnen Zu weiterer Thätigkeit liefs er fich nicht bewegen, übertrug vielmehr Daniel da Volterra die Ausführung. Da diefer die Modellirung und den Gufs des Pferdes in der That in Angriff nahm, fo mufs wohl Michelangelo die Zeichnung geliefert haben. Eine fichere Spur derfelben hat fich nicht erhalten. Auch Danielo ftarb, ehe er das Werk vollendet hatte; nur das Bronzepferd kam nach Paris, wo es bei dem Standbilde Ludwig's XIII. Verwendung fand, in der Revolutionszeit aber zerfchlagen und eingefchmolzen wurde. Aehnlich verfuhr Michelangelo, als Papft Pius IV. das Denkmal für feinen Bruder, den Marchefe di Marignano, bei ihm beftellte. Er entwarf die Skizze, überliefs die Ausführung aber dem ihm befreundeten Leone Leoni aus Arezzo. Wie viel von Michelangelo's Entwurfe an dem im Mailänder Dome (im rechten Kreuzfchiffe) aufgeftellten Monumente beibehalten wurde, läfst fich nicht genau beftimmen.

Die nichtsfagende, nur durch das prunkvolle Material auffallende Architektur möchten wir nicht gern auf Michelangelo zurückführen, die treffliche Bronzeftatue des Marchefe di Marignano, aufrechtftehend in voller Rüftung, und die beiden fitzenden Figuren des Friedens und der Tapferkeit, hebt Vafari ausdrücklich als das Werk Leoni's hervor.

Mit der plaftifchen Thätigkeit hatte Michelangelo, wenn er auch von Zeit zu Zeit noch den Meifsel in die Hand nahm, um an feinem eigenen Grabdenkmale zu arbeiten, offenbar in feinem Greifenalter abgefchloffen. Nur der Bau von St. Peter nahm fein Intereffe in Anfpruch und befafs feine ganze Liebe. Er ruft zwar, in einem Briefe an Vafari (1557), Gott zum Zeugen an, dafs er die Bauleitung gegen feinen Willen, und nur durch Gewalt vom Papfte Paul III. dazu gezwungen, übernommen habe. Nachdem er fich aber einmal in das Werk hineingelebt, nimmt es feine Phantafie vollftändig gefangen. Ihn feffelte nicht allein die hohe künftlerifche Bedeutung des Baues; er fah feine Thätigkeit an demfelben als eine gottgefällige That an und fand dadurch auch feinen im fpäteren Alter

geweckten religiöfen Sinn befriedigt. Nur feine Frömmigkeit und feine Liebe zu Gott und dem Apoſtelfürſten, heifst es in feiner Beſtallung, haben Michelangelo bewogen, das Amt des Baumeiſters von St. Peter anzutreten; auf jeden irdiſchen Lohn verzichtete er. Und wenn er in feinen Briefen an Vaſari die Unmöglichkeit, den Bau im Stiche zu laſſen, verſichert, hebt er insbeſondere hervor, dafs ja eine ſolche Flucht eine Schande für die ganze chriſtliche Welt und eine ſchwere Sünde wäre. Die Wirkſamkeit am Baue von St. Peter füllt feine letzten zwanzig Lebensjahre vollſtändig aus.

* * *

Gleich Raffael befchlofs auch Michelangelo feine künſtleriſche Laufbahn als Architekt. Eine fachmäfsige Erziehung hatte er ebenſo wenig wie der erſtere genoſſen, doch durfte er ſich einer längeren Erfahrung und Uebung rühmen. Bereits die Entwürfe zum Juliusdenkmale zeigen eine reiche architektoniſche Gliederung, vollends die Arbeiten in S. Lorenzo ſeit 1516 ſtellten Michelangelo auch vor grofse Aufgaben der Baukunſt. Wie ernſt er diefelben nahm, offenbaren uns die zahlreichen Skizzen und Modelle, die er in jener Zeit entwarf. Die letzteren ſind verloren gegangen, Zeichnungen einzelner Bauglieder dagegen haben ſich in mehreren Sammlungen erhalten; wenn auch nicht im Liller Muſeum, wie man früher wähnte — die hundertvierundachtzig hier unter Michelangelo's Namen bewahrten architektoniſchen Skizzen ſind nicht von ſeiner Hand — ſo doch in Oxford, im britiſchen Muſeum und in den beiden florentiner Sammlungen (Uffizien und Caſa Buonarroti). Seine Studien für die Lorenzofaſſade waren bekanntlich fruchtlos. Das Werk kam nicht zur Ausführung; aus den vorhandenen, noch nicht einmal kritiſch gefichteten Skizzen den Stil feſtzuſtellen, unterliegt grofsen Bedenken, zumal da er dem plaſtiſchen Schmucke den erſten Platz einräumte und die Architektur zum bloſsen Rahmen für denſelben herabſetzte. Auch in der mediceiſchen Grabkapelle erſcheint die Architektur den Sculpturen, welche die Wände beleben ſollten, untergeordnet, die Gliederung und die gewählten Formen auf eine beſtimmte Wirkung berechnet. Wenn die letzteren daher noch keine typiſche Geltung in Anſpruch nehmen können, in dem Sinne, dafs man in ihnen die gewöhnliche Bauſprache Michelangelo's erkennt, ſo hat doch wahrſcheinlich die wiederholte Benutzung der Architektur zum Hintergrunde für den plaſtiſchen Schmuck auf ſeine architektoniſche Phantaſie Einfluſs geübt und das ſtärkere Licht- und Schattenſpiel an ſeinen Bauwerken und die Scheu vor reicher Ornamentirung der Flächen hervorgerufen. Michelangelo liebte es nicht, die Statuen mit kräftigen Ornamenten umgeben zu ſehen, und da die Architektur ihm vielfach nur als Rahmen der Sculptur erſchien, ſo übertrug er ſeinen Widerwillen auch auf das architektoniſche Ornament.

Die Bibliothek von S. Lorenzo iſt das letzte Bauwerk in Florenz, an welchem Michelangelo ſeine Kunſt übte. Auch dieſes liefs er unvollendet zurück. Noch in ſeinen letzten Lebensjahren wurde er von Vaſari und Ammanato mit Fragen, wie er ſich wohl die Treppe in der Vorhalle angelegt denke, beſtürmt. Vaſari empfing (28. Sept. 1558) die Antwort, dafs Michelangelo ſich

der Treppe nur wie im Traume entſinne. Doch läſst ſich Michelangelo herbei, ihm ſeine Gedanken darüber mitzutheilen, freilich hinzufügend, daſs ihm das Ganze lächerlich vorkomme. Er erzählt, daſs er eine Menge ovaler Schachteln von ungleicher Länge und Breite auf einander geſtellt und ſo ein Modell der Treppe hergeſtellt habe. Ein beſſeres Schickſal traf die Frage Ammanato's. Dieſem ſchickte Michelangelo ein kleines Thonmodell der Treppe, in einer Schachtel verpackt, und gab ihm noch nähere Andeutungen über Einzelheiten der Anlage. Nach dieſem Modell befahl der Herzog die Treppe auszuführen. Entweder verſtand der Architekt (wohl Ammanato und nicht Vaſari) daſſelbe nicht, oder es war das Modell nicht klar genug ausgearbeitet; jedenfalls lehrt der Augenſchein, daſs die Ausführung die Abſichten Michelangelo's lange nicht erreichte. Dagegen muſs die (nichtvollendete) Wanddecoration der Vorhalle noch auf Michelangelo's Entwürfe zurückgeführt werden. Gekuppelte Säulen wechſeln mit Mauerflächen, welche durch Blindfenſter belebt ſind. Seltſamer Weiſe treten aber die Säulen ſoweit zurück, daſs ſie mit der Wand in einer Linie ſtehen. Sie ſcheinen in tiefen Käſten zu ſtecken. Die Bildung der Baſen, Kapitäle und Geſimſe verzichtet offenbar auf jede Feinheit, namentlich die Geſimſe mit ihren ſcharfkantigen Profilen üben den Eindruck, als wären ſie aus Latten zuſammengeſetzt worden. Nicht minder auffallend ſind die Blindfenſter behandelt. Die Fenſterpfoſten, zur Hälfte kannelirt, verjüngen ſich nach unten, kleine, leicht eingezogene Klötze ſtoſsen unmittelbar auf ſie und tragen die weit ausladenden ſchwerfälligen Giebel. Die viereckigen Fenſter über den groſsen werden dadurch charakteriſirt, daſs die vertikalen Leiſten, wie die nebenſtehende perſpectiviſche Zeichnung zeigt, als Schenkel über die Rahmen hinausragen. Von einem Schenkel zum anderen ſchwingen ſich Blattkränze. Den hohen Wandſockel endlich zieren je zwei unter dem Säulenpaare angebrachte Conſolen, in ähnlicher Stellung, wie ſie am Juliusdenkmale in S. Pietro in Vincoli verwendet wurden. So treten uns bereits in der Laurentiana Formen entgegen, welche in Michelangelo's ſpäterer römiſchen Bauthätigkeit typiſch wiederkehren.

Aus dem Palazzo Farneſe.

In Rom ſtand nach Peruzzi's Tode der jüngere Antonio da San Gallo un-

beſtritten an der Spitze der Architektur. Im Anfange des Jahrhunderts war er als achtzehnjähriger Jüngling nach der Tiberſtadt gekommen, hatte ſich zunächſt an ſeinen Oheim Giuliano da San Gallo, dann an Bramante angeſchloſſen. Schon längſt nach dem Amte eines Dombaumeiſters lüſtern, muſste er doch bis zum Jahre 1536 auf die Erfüllung ſeiner Wünſche warten. Paul III., welcher ſchon als Cardinal ſich der Kunſt Antonio's bedient hatte, übertrug ihm die oberſte Leitung des Petersbaues. Bei Antonio's herrſchender Stellung konnten Berührungen mit Michelangelo nicht ausbleiben. Wie ſich die beiden Männer früher zu einander geſtellt hatten, iſt nicht bekannt; in den letzten Jahren ſeines Lebens beſaſs Antonio da San Gallo an Michelangelo einen erbitterten Gegner. Ueberall trat ihm Michelangelo feindlich gegenüber, ſowohl bei den Verhandlungen über die Fortification der Stadt Rom, welche im Jahre 1545 ſtattfanden, wie bei dem Ausbaue des Palazzo Farneſe, und endlich bei dem Baue von St. Peter. Eine gerechte Rache traf Antonio. Wie ſchel hatte er ſich über Raffael's architektoniſche Leiſtungen ausgeſprochen, und nun muſste er von Michelangelo eine nicht minder herbe Kritik ſeiner Werke und Fähigkeiten erdulden. Ja die Ironie des Schickſals wollte, daſs gegen ihn, den Schüler und Anhänger Bramante's, der alte Erbfeind Bramante's die Vertheidigung des Meiſters führte.

Der Papſt gewann bei dem Widerſtreite der beiden Künſtler das Beſte. Er bewog mit leiſem Zwange Michelangelo, den Worten Thaten folgen zu laſſen und der Architektur ſeine Kräfte zu widmen. Michelangelo wurde der Nachfolger Antonio's da San Gallo ſowohl bei dem Baue des farneſiſchen Palaſtes, wie bei jenem der Peterskirche.

* * *

Auf dem Campo dei Fiori, damals dem glänzendſten Stadttheile Roms, beſaſsen die Farneſe ein Grundſtück, auf welchem Paul III. noch als Cardinal durch Antonio da San Gallo einen Palaſt errichten lieſs. Die Steigerung der Hausmacht, vollends die Erhebung auf den päpſtlichen Thron, machten Paul III. eine gröſsere Anlage wünſchenswerth. Auch dieſe Erweiterung des urſprünglichen Planes wurde in Antonio's Hand gelegt, welcher im Jahre 1544 die Faſſade bis zur Höhe des Kranzgeſimſes gebracht hatte. Ueber die richtige Form des letzteren wurde lange berathen, wie es die Wichtigkeit desſelben wohl erklärt. Denn das Kranzgeſims ſoll nicht allein das oberſte Stockwerk abſchlieſsen, ſondern den ganzen Bau krönen. Schwerlich war ſchon der Triumph vergeſſen, welchen Cronaca vor einem Menſchenalter mit ſeinem Kranzgeſims am Palazzo Strozzi in Florenz gefeiert hatte. Ein ähnliches Werk wünſchte auch der Papſt. Dieſen Anforderungen entſprach aber Antonio's Modell nicht, wenigſtens in den Augen Michelangelo's, welcher dem Papſte eine vernichtende Kritik desſelben ſchriftlich überreichte: Das Modell zeige ſchlechte Verhältniſſe der Glieder; dieſe ſelbſt gehören keiner der drei antiken Ordnungen, ſondern einem Baſtardgeſchlechte an, das nach dem Modell ausgeführte Geſims würde den Bau drücken, und ſo weiter. Es gab keinen Fehler in der Architektur, welchen nicht Michelangelo auch an dem Modell entdeckt hätte. Wahrſcheinlich eine Wirkung dieſer

Kritik war die Concurrenz, welche der Papſt für die beſte Zeichnung ausſchrieb. Michelangelo's Plan, von Vaſari dem Papſte vorgelegt — der Meiſter entſchuldigte ſeine Abweſenheit von der Verſammlung, in welcher über die Zeichnungen entſchieden werden ſollte, durch Kränklichkeit, — gefiel dem Papſte am beſten und wurde von dieſem zur Ausführung beſtimmt. Da Antonio da San Gallo bald darauf (1546) ſtarb, ſo übernahm Michelangelo die ganze Leitung des Palaſtbaues.

Mit peinlicher Sorgfalt ſchritt er an das Werk. Um den Effekt des von ihm entworfenen Kranzgeſimſes zu erproben, liefs er ein Holzmodell in der Gröfse der Ausführung, über drei Meter hoch, anfertigen und in Gegenwart des Papſtes (1547) in der richtigen Höhe aufſtellen. Das Kranzgeſims, über deſſen Schönheit und Wirkung ſich alle Stimmen vereinigen, bietet die gröfste Ueberraſchung dar. Es iſt nämlich von den übrigen architektoniſchen Werken Michelangelo's im Stile und in den Formen ſo weit entfernt, dafs wir ohne das ausdrückliche Zeugnifs Vaſari's ihn nimmermehr für den Schöpfer deſſelben halten würden. Wo hat er jemals ein ſo liebevolles Studium der antiken Baukunſt, einen ſo maſsvollen Sinn und ein ſo feines Verſtändnifs für Uebergänge und Vermittlungen, eine ſolche Milde der Phantaſie erwieſen? Leiſe tönt in dem Frieſe das Ornament der Gurtgeſimſe nach, Zahnſchnitte vermitteln die Friesplatte mit den Hauptgliedern des Geſimſes, an welchem die kräftigen Sparrenköpfe und die mit Löwenmasken geſchmückte Sima durch die ſchönen Verhältniſſe und den Schwung der Linien das Auge feſſeln. Mit gutem Grunde wurde daher die Vermuthung aufgeſtellt, dafs Michelangelo einen Mitarbeiter an dem Werke und zwar wahrſcheinlich in der Perſon Vignola's gewonnen habe, von jenem die allgemeine Dispoſition, von Vignola aber, der auch ſonſt für die Familie der Farneſe thätig war, die Durchbildung des Einzelnen herrühre.

Michelangelo's Antheil an dem Palaſte Farneſe beſchränkt ſich nicht auf die Zeichnung des Kranzgeſimſes. Vaſari ſchreibt ihm die Loggia über dem Hauptportale und die Säulenhallen im Hofe zu. Ueber den Pfeilerarkaden des Erdgeſchoſſes erheben ſich hier zwei Stockwerke, von welchen das erſte gleichzeitig mit der unteren Pfeilerhalle componirt wurde, im Stile vollkommen mit dieſer übereinſtimmt, das obere dagegen ganz abweichende Formen zeigt und auf eine fremde Hand hinweiſt. Gehören die beiden unteren Hallen oder die oberſte Arkadenreihe Michelangelo an? Vaſari ſagt: »Innen im Hofe baute er über der erſten Säulenordnung die beiden anderen mit den ſchönſten und mannigfachſten Fenſtern und Ornamenten, die man je geſehen hat.« Dieſer Satz darf ſeinem Wortlaute nach unangefochten bleiben. Michelangelo führte nach San Gallo's Tode die beiden oberen Arkadenreihen aus. Was aber die Compoſition betrifft, ſo mufs mit Entſchiedenheit behauptet werden, dafs nur die oberſte Halle von ihm ſelbſtändig erfunden, die mittlere dagegen von demſelben Künſtler entworfen wurde, welcher das Erdgeſchofs geſchaffen hat, und dieſer war auch nach Vaſari's Geſtändnifs Antonio da S. Gallo. Beide zuſammen ſind, in freier Weiſe dem Theater des Marcellus nachgebildet, untrennbar verbunden. Von dem römiſchen Denkmale wurden die Säulen, welche den Pilaſtern vortreten, und die Aufeinanderfolge der doriſchen und joniſchen Ordnung entlehnt. Wie die Bau-

formen beider Stockwerke auf eine Quelle zurückgehen, so zeigen auch die einzelnen Gliederprofile die gleiche Behandlung. Weitere Zeugnisse für die Richtigkeit dieser Ansichten liefern Antonio's Handzeichnungen, in welchen die beiden unteren Stockwerke bereits ganz deutlich skizzirt sind, dann aber der Umstand, dass gerade das oberste Stockwerk mit den übrigen Bauten Michelangelo's übereinstimmt, die Fensterarchitektur z. B. bereits in der Laurentiana vorgebildet erscheint. Der wahre Hergang dürfte folgender gewesen sein. Antonio da San Gallo starb, während an dem ersten Stockwerke noch gebaut wurde. Michelangelo vollendete diesen Theil des Baues, wobei er aber noch an die Pläne des Vorgängers gebunden war; erst bei dem zweiten Stockwerke gewann er volle Freiheit und benutzte sie, um seine Baugedanken zu verkörpern.

* * *

Die reichste Erbschaft nach Antonio da San Gallo trat Michelangelo in der Peterskirche an. Vierzig Jahre waren seit der Grundsteinlegung des Domes vergangen, eine lange Reihe der hervorragendsten Architekten: Bramante, Giuliano da S. Gallo, Fra Giocondo, Raffael, Peruzzi, zuletzt noch Antonio da San Gallo hatten an dem Werke ihre Kräfte versucht. Dennoch besass dasselbe noch nicht seine endgültige Gestalt, und durften Künstler einen reichen Raum für ihre schöpferische Begabung hier hoffen. Eine ähnliche Erwägung mochte auch in Michelangelo die Scheu überwinden helfen, sich im Greisenalter einer Kunstgattung zu widmen, welche nicht früh genug erlernt werden kann. Im Herbste 1546 war Antonio da San Gallo gestorben, am Anfange des nächsten Jahres empfing Michelangelo bereits die Bestallung als »Commissarius, Präfectus Operariorum et Architectus« von St. Peter auf Lebenszeit, nachdem der Papst seine neuen Entwürfe geprüft und gebilligt hatte. Der Bau von St. Peter galt seit Bramante's Zeiten als der Tummelplatz der Künstlerparteien. Michelangelo sah sich demnach vor und liess sich Vollmachten ausstellen, so ausgedehnt und unbeschränkt, wie sie wohl noch nie ein Architekt besessen hatte. Er wurde nicht allein von jeder Rechnungsablage und Verantwortung befreit, sondern auch mit dem Rechte ausgestattet, an dem Plane nach Belieben zu ändern, zu bauen und einzureissen, was er für gut finde, die Werkleute anzustellen und zu entlassen, ohne dass den Verwaltern der Kirche eine Einsprache zustände. Selbst diese Vorsicht vermochte aber nicht Zank und Streit zu hindern und die Gegner Michelangelo's vollständig zum Schweigen zu bringen.

Der Widerstand gegen Michelangelo ging von zwei Seiten aus, von den missgünstigen Bauleuten, welche Michelangelo als einen Eindringling betrachteten, und von der kirchlichen Baubehörde, deren Gerechtsame allerdings durch die Vollmacht Michelangelo's eine arge Einbusse erlitten hatten. Unter den Fachgenossen schürte namentlich Nanni di Baccio Bigio die Feindseligkeiten. Als Jüngling hatte Nanni in Florenz viele Zeichnungen Michelangelo's aus dessen Hause gestohlen und war nur auf Verwendung von Freunden der verdienten Züchtigung entgangen. Nicht Herrschsucht, sondern Kunstliebe, meint Vasari, verleitete ihn zu der That. Dass er Michelangelo als Bildhauer hoch stellte,

deutet ſeine wiederholte Copie der Pietà an. Von Michelangelo's architektoniſchen Verdienſten wollte er aber nichts wiſſen. Bald nachdem Michelangelo die Leitung des Baues übernommen, verbreiteten ſich über ſeine Thätigkeit in Florenz die ſchlimmſten Gerüchte, welche auf Nanni als Quelle zurückgehen. Michelangelo hieſs es, treibe nur Narrenzeug und Kinderpoſſen, arbeite blos des Nachts, damit ihn niemand ſehe, verſtehe überhaupt von der Architektur nichts. Das habe er ſchon am Palaſt Farneſe bewieſen. Denn als das Holzmodell zum Kranzgeſims daſelbſt probeweiſe aufgeſtellt worden, habe man das Gebäude ſtützen müſſen, ſo ſchwer ſei jenes geweſen. Wenn nicht zum Glück noch Nanni da wäre, ſtände es ſchlecht mit St. Peter. Dieſer arbeite an einem neuen Modell. Natürlich ſei ihm deshalb Michelangelo gram, aber der Papſt halte ihn und dulde ſeine Entfernung. Begreiflich erregten die Verleumdungen ſolcher »Furfanti« den Zorn Michelangelo's; ſie ſchädigten aber das Werk weniger als die bald offenen, bald verſteckten Angriffe der Bauverwalter, der »deputati«, zum Theile kirchlicher Würdenträger, welche ſich für ihre Nichtachtung durch ein ſtetes Bekritteln ſeiner Wirkſamkeit rächten.

»Wir wiſſen nicht, berichteten ſie dem Papſte, wie viel Geld auf den Bau, noch in welcher Weiſe es verwendet wird. Auch über die künftige Geſtalt der Kirche können die Deputirten nichts ausſagen, da ihnen, als wären ſie Fremde, alles verheimlicht wird. Nur das Eine müſſen ſie zur Beſchwichtigung ihres Gewiſſens bezeugen, daſs ihnen die Art, wie Herr Michelangelo vorgeht, beſonders was das Niederreiſsen betrifft, nicht gefällt. So viel iſt ſchon zerſtört worden und wird täglich zerſtört, daſs es alle, die es ſehen, tief erbarmt. Doch wenn Seine Heiligkeit damit zufrieden iſt, werden auch die Deputirten, ſeine Diener, ſich damit zufrieden geben müſſen.« Aehnliche Klagen und Beſchwerden erhoben die Bauvorſtände vor jedem neuen Papſte, in der Hoffnung, daſs derſelbe vielleicht Michelangelo weniger günſtig geſtimmt ſein werde, als ſeine Vorgänger, und namentlich als Paul III., unter deſſen Regierung die Bauthätigkeit an St. Peter nach längerem Zögern wieder kräftig betrieben wurde. Die Bauausgaben vom 1. Januar 1547 bis zum 8. Mai 1551 belaufen ſich auf 121,554 Ducaten, ſo daſs der Jahresdurchſchnitt etwa 30,000 Ducaten beträgt. In den nächſten vier Jahren (1551—1554) ſank der letztere auf 13,000 Ducaten herab. Mit dem Tode Paul's III. (10. Nov. 1549) war der Baueifer wieder erſchlafft. Mit Recht bedauerte daher Michelangelo den Verluſt ſeines beſten perſönlichen Gönners. »Er hat mir viel Gutes erwieſen und noch mehr durfte ich von ihm hoffen.«

Den Nachfolgern Paul Farneſe's flöſste er Reſpekt ein, aber nicht mehr Liebe, und auch auf das alte Verſtändniſs der Kunſt durfte er bei ihnen nicht mehr rechnen. Die kirchlich theologiſchen Intereſſen nahmen für längere Zeit die Geiſter in Beſchlag. So ſah denn Michelangelo trübe in die Zukunft. Von Julius III., dem Nachfolger Paul's III., einer ſchwächlichen Natur, dem am meiſten ſeine ſchöne Villa an der flaminiſchen Straſse am Herzen lag, konnte Michelangelo keine kräftige Unterſtützung ſeiner Rechte erwarten. Vorſichtig lieſs er daher von ſeinem Neffen aus Florenz die päpſtlichen Breven ſich ſenden, welche ſeine Ernennung zum oberſten Künſtler des vaticaniſchen Palaſtes und ſeine Belehnung mit dem Waſſerzoll bei Piacenza enthielten. »Der Papſt ſoll wiſſen,

dafs er mein Schuldner iſt. Nützen wird es mir zwar wenig, aber mir doch Genugthuung gewähren.« Wie ſeine perſönlichen Gerechtſame, ſo ſah Michelangelo auch ſeine Stellung an St. Peter unter dem neuen Regimente bedroht. Die Bauverwalter glaubten einen Fehler in der Anlage einer Kapelle entdeckt zu haben und erreichten es bei dem Papſte, dafs Michelangelo ſich in einer gröfseren Verſammlung vor ihnen rechtfertigen mufste. Das gelang ihm denn auch in glänzender Weiſe. Die Deputirten hatten über die ſchlechte Beleuchtung einer Kapelle Klage geführt und wufsten nicht, dafs Michelangelo auch in der Wölbung Fenſter anzubringen beſchloſſen hatte. Und als ſie nun weiter darüber ſich beſchwerten, dafs Michelangelo ſie über ſeine Pläne im Dunkeln laſſe, donnerte er ſie an: »Ich bin nicht verpflichtet, irgendwem vorher zu berichten, was ich vorhabe. Eures Amtes aber iſt es, Geld herbeizuſchaffen und vor Dieben zu wahren. Für die Zeichnungen laſst mich ſorgen.« Sein entſchiedenes Auftreten hatte zur Folge, dafs ihm der Papſt ſeine Vollmacht neu beſtätigte und die Leitung des Baues ebenſo unbedingt wie Paul III. überliefs. Der Fortgang des Werkes liefs aber trotzdem viel zu wünſchen übrig. Michelangelo trat zwar den Gerüchten eines vollkommenen Stillſtandes der Arbeiten entgegen, die leidige Thatſache aber mufste er (1557) zugeben, dafs höchſtens ſechzig Menſchen, Steinmetzen, Maurer und Tagelöhner zuſammengerechnet, an dem Rieſenwerke Beſchäftigung fanden.

Da war es denn begreiflich, dafs bange Sorge Michelangelo's Freunde und Anhänger erfüllte, ob es ihm denn auch bei ſeinem hohen Alter gelingen werde, das Werk ſo weit zu fördern, dafs der Unverſtand ſchlecht berufener Bauleute nichts Weſentliches daran verderben könne. Wenigſtens den Kern und die Krone des Ganzen, die Kuppel, wünſchten ſie ſehnlichſt vor ſpäteren Unbilden bewahrt zu ſehen. Noch hatte aber Michelangelo den Plan nicht in allen Einzelheiten feſtgeſtellt, und ſo lange das Muſter, auf welches ſich die Einſichtigen berufen konnten, fehlte, war man vor willkürlichen Abweichungen künftiger Baumeiſter nicht ſicher. Auf das Drängen ſeiner Freunde, insbeſondere des Cardinals Ridolfo da Carpi, ja wie Michelangelo ſchreibt, aller Römer, machte er (1557) ein kleines Thonmodell, nach welchem Giovanni Franceſe ein gröfseres, noch heute in St. Peter bewahrtes Modell der Kuppel und Laterne in Holz überaus ſorgfältig und genau ausführte.

Durch die Herſtellung des Kuppelmodells hoffte Michelangelo zu verhindern, dafs ſein Werk, zu welchem ihn Gott ſelbſt berufen, verdorben, ſeine Schöpfung verändert werde. Das erreichte er aber nicht, im Frieden bis an ſein Lebensende den Bau zu leiten. Der Zank und Streit dauerte bis in ſeine letzten Tage. Nach Michelangelo's Anſicht trugen die »Ladri«, wie er ſich in ſeiner kräftigen Weiſe auszudrücken pflegte, welche es ihm nicht verzeihen konnten, dafs er ihrer Raubgier Zaum angelegt und ſie zur Ehrlichkeit gezwungen habe, die ausſchliefsliche Schuld. Doch mag auch der Verkehr mit ihm, niemals bequem, bei ſteigendem Alter ſich überaus ſchwierig geſtaltet haben. Seine Körperkräfte ſchwanden ſichtlich. Die Hand zitterte ſo ſehr, dafs er das Zeichnen zuletzt dem Tiberio Calcagni, der in ſeinem Hauſe wohnte, überlaſſen mufste. Und wenn er auch noch zuweilen auf ſeinem Maulthier nach dem Bauplatz von St.

Peter ritt, ſo konnte er doch die Arbeit, beſonders jene auf hohen Gerüſten, nicht mehr genau prüfen. Und doch blieb er ſo empfindlich, daſs er jeden Tadel als eine perſönliche Beleidigung aufnahm. Ein Mitglied des Bauvorſtandes, wahrſcheinlich der Cardinal da Carpi, bat ihn um Aufſchluſs über eine Veränderung am Plane. Er zog ſich eine ſcharfe Rüge zu. »Die beiden Hälften eines Planes müſſen mit einander übereinſtimmen; ändert man die eine Seite, ſo muſs auch die andere einen entſprechenden Wechſel erfahren, nur was in der Mitte ſteht, iſt frei von dieſer Verpflichtung, wie die Naſe in der Mitte des Geſichtes; die eine Hand aber und das eine Auge muſs dem andern gleichgebildet werden. Doch wer nicht Figuren gut zeichnen kann und keine Anatomie gelernt, verſteht nichts von dieſen Dingen.« Und als Michelangelo (1560) erfuhr, daſs der Cardinal Carpi geäuſsert, es ginge mit dem Bau von St. Peter ſo ſchlecht voran, als nur möglich, drohte er ſogleich mit der Rückgabe ſeines Amtes. «Ich bitte dringend Eure Herrlichkeit mich von einer Laſt zu befreien, welche ich ſchon ſiebzehn Jahre lang und, wie Eure Herrlichkeit weiſs, ohne Entgelt und nur auf Befehl des Papſtes getragen habe. Was ich während dieſer ganzen Zeit für den Bau gethan, kann Jedermann ſehen.« Schwerlich verdiente der Cardinal dieſe bittere Antwort.

Zu groſsen Miſshelligkeiten gab auch die Ernennung der Bauaufſeher und Werkmeiſter Anlaſs. Die Wahl Michelangelo's fand niemals den Beifall der Behörden, von den Geſchöpfen der letzteren wieder wollte der Meiſter nichts wiſſen. Ein Werkmeiſter, Ceſare del Casteldurante war (1563) bei einem Liebeshandel erſtochen worden. Als ihm nun Michelangelo in einem jungen Menſchen, Namens Luigi Gaeta, einen Nachfolger geben wollte, legten die Baudeputirten Verwahrung ein. »Der Alte«, ſo nannten die Freunde und Hausgenoſſen Michelangelo, gerieth darüber in groſse Aufregung, welche durch die Einmiſchung Nanni's nicht geſtillt wurde. Dieſer erbärmliche Menſch wagte noch bei Lebzeiten Michelangelo's die Erbſchaft desſelben am St. Petersbaue zu begehren, und da ihm die offene Feindſchaft nichts eingetragen hatte, es mit Schmeicheleien zu verſuchen. »Er demüthigt ſich vor dem Herrn, nämlich vor Michelangelo, und verſpricht ihm Gehorſam. Der Herr will aber nichts von ihm wiſſen.« Um den Streit beizulegen, muſste abermals der Papſt — Pius IV., der Nachfolger (1559) Paul IV. Caraffa's, — vermitteln. Er befehied alle Parteien vor ſich, lieſs die gegen Michelangelo vorgebrachten Anſchuldigungen — durch die von dieſem angeſtellten Werkmeiſter würden Fehler am Baue begangen — prüfen, und da ſich dieſelben als unbegründet herausſtellten, wurde Nanni vom Bau ſchimpflich verjagt und Michelangelo begütigt. Wer zur Kuppel von St. Peter emporblickt, wie ſie in ungetrübtem reinen Glanze ſtrahlt und feſtlich ſchwebt, ahnt nicht die Bitterkeiten der Seele und den Aerger, welche ihre Schöpfung begleiteten.

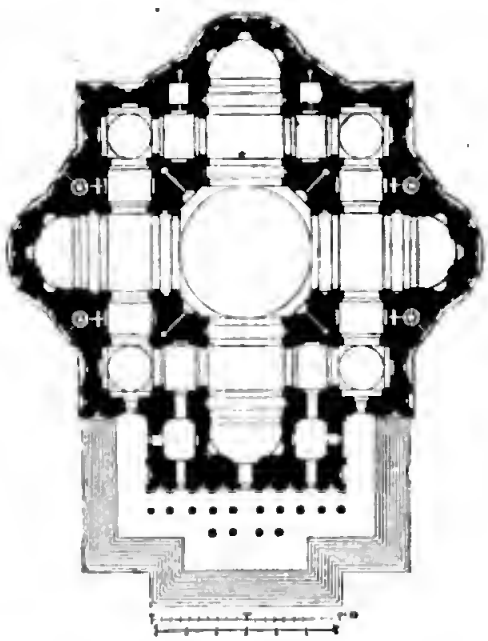
* * *

Ehe Michelangelo die Thätigkeit am Petersdome begann, muſste er ſich erſt mit den Plänen und Entwürfen ſeiner Vorgänger auseinanderſetzen, bei ſich entſcheiden, ob er auf den bereits gegebenen Grundlagen einfach weiter bauen oder

die Geſtalt des Domes mehr oder weniger neu ſchaffen wollte. So ſehr auch die groſsen vier Kuppelpfeiler in den Fundamenten ſchwanken und der Verſtärkung bedürftig ſein mochten, die Phantaſie banden ſie unwiderruflich und konnten in keinem ſpäteren Plane mehr überſehen werden. Dieſe Bautheile waren aber auch die einzigen, die feſtſtanden. Alles Uebrige: der Abſchluſs der Kreuzarme, die Faſſade und namentlich die Krönung des ganzen Baues, die Form der Kuppel konnte noch beliebig umgeändert werden. Daſs Michelangelo an dem Plane ſeines unmittelbaren Vorgängers, des Antonio da San Gallo, nur geringes Gefallen fand, nimmt bei der faſt grundſätzlich verſchiedenen Richtung beider Männer kein Wunder. Freudig überraſcht, wenn man an die alte Gegnerſchaft denkt, die unbedingte Anerkennung, welche Michelangelo dem erſten Baumeiſter an St. Peter, Bramante, ſpendet. Sie findet ſich in einem Briefe Michelangelo's ausgeſprochen, welcher bereits öfter aber ſtets unrichtig datirt und unter einer falſchen Adreſſe abgedruckt wurde. Er iſt vor der Uebernahme der Bauleitung, im Jahre 1546, geſchrieben und wahrſcheinlich an Bartolommeo Ferratino, ein Mitglied der Bauverwaltung, gerichtet. »Es läſst ſich nicht leugnen, Herr Bartolommeo, daſs Bramante in der Architektur ſo tüchtig geweſen iſt, wie nur einer ſeit den Zeiten der Antike. Er machte den erſten Entwurf zu St. Peter, nicht voll von Verwirrung, ſondern klar und einfach, hell und von allen Seiten freiſtehend, ſo daſs die Kirche dem Palaſte in keiner Weiſe Abbruch thut. Dieſer Plan wurde auch ſtets für eine ſchöne Sache gehalten, ſo daſs wer von der Anordnung Bramante's abweicht, wie es durch San Gallo geſchehen, zugleich von der Wahrheit abgewichen iſt.« Michelangelo liefert im weiteren Verlaufe des Briefes ſodann eine Kritik des Planes San Gallo's, für uns um ſo werthvoller, weil ſie den Ausgangspunkt für ſeine Thätigkeit bildet. Michelangelo's Plan iſt die unmittelbare Correctur San Gallo's.

Er hat dieſem eine zu groſse Ausdehnung des Baues, ſo daſs er bis in den Vatican hineinrage, vorgeworfen, dann die Anlage von Nebenräumen, welche, an ſich dunkel, auch noch den Haupttheilen der Kirche Licht rauben, getadelt und die Koſtſpieligkeit des Werkes hervorgehoben. Michelangelo ſchränkte demnach den Umfang des Baues ein und entfernte die dunklen Nebenräume. Unter dieſen ſind insbeſondere die Chorumgänge zu verſtehen, welche Antonio da San Gallo an den drei Kreuzesarmen angeordnet und noch viel abgeſchloſſener, kellerartiger gebildet hatte, als wie vor ihm Raffael. Nach Michelangelo's Plane dagegen ſollte den mittleren Kuppelraum ein einfaches groſses Quadrat umgeben, daſſelbe an drei Seiten in eine Tribuna ſich öffnen, während an der vierten Seite unmittelbar die Vorhalle und Faſſade vorgelegt wurde. Der Bau gewann dadurch nicht allein an Feſtigkeit und Stärke, ſondern empfing auch das Gepräge groſsartiger Einfachheit, das ihm keine ſpätere Umwandlung mehr rauben konnte. Wo die Tribunen aus dem Quadrate heraustreten, errichtete Michelangelo in den Winkeln mächtige Pfeiler. Ihre Hauptmaſſe legte er in die Umfaſſungsmauer und nach aufsen, ſo daſs ſie den inneren Raum nicht verengen und dennoch ausreichend die Kuppelpfeiler ſtützen und die Laſt der Kuppel tragen helfen. Den konſtruktiven Werth dieſer Anordnung kann nur der Verſtand des Fachmannes vollſtändig beurtheilen, aber auch das Laienauge vermag die kunſtle-

rifche Wirkung zu würdigen. Alle Theile des Baues rücken einander näher und werden zu einer knapperen Einheit zufammengefafst, als felbft bei Bramante. Michelangelo hat des Letzteren Plan genau ftudirt, und nach Vafari hielt er fich für den blofsen Vollftrecker »esecutore« der Entwürfe Bramante's, und diefes gilt auch für die allgemeine Auffaffung und für die grofsen Umriffe. Michelangelo brachte die Form des griechifchen Kreuzes, die nach Bramante verlaffen worden war, wieder zu Ehren. In dem Verziehte auf mannigfache Raumgliederung, in der fcharfen Concentration der Theile, fo dafs fie, zwar an fich koloffal, doch nur als die unmittelbare Vorbereitung auf den Kuppelraum gelten, begrüfsen wir aber eine felbftändige Schöpfung Michelangelo's. Und nicht nur

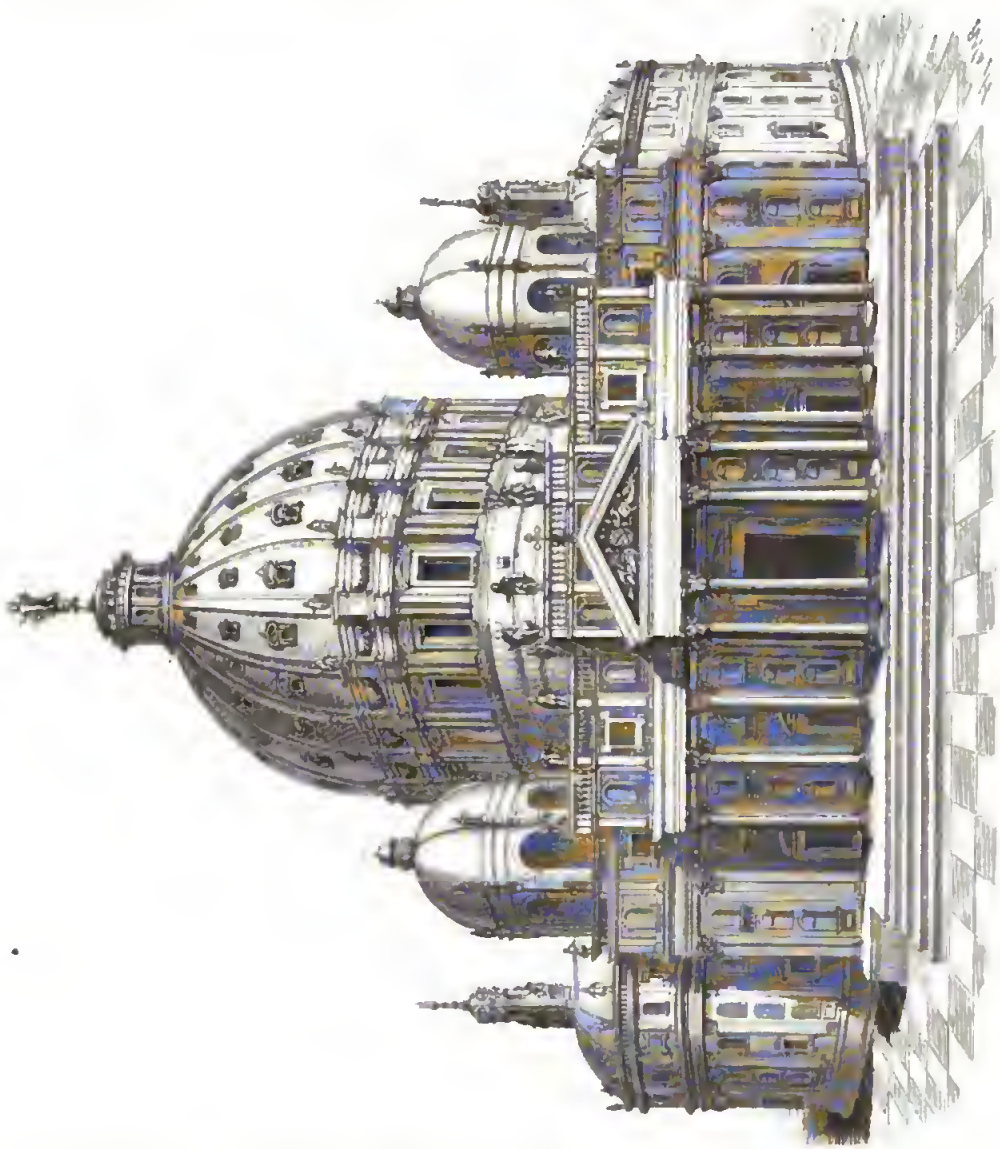


Michelangelo's Grundrifs für St. Peter.

diefe. Auch die eigenthümliche Natur feiner Phantafie offenbart fich darin. Wie es auf dem Gebiete der Plaftik beobachtet wurde, fo kommt auch hier die Unterordnung des Mannigfachen und Einzelnen unter ein grofses, klar gefchautes Ziel, das dann nicht fcharf genug ausgedrückt werden kann, das Wirken mit wenigen aber gewaltigen Mitteln zur Erfcheinung. Diefe freien offenen Räume, von riefigen Bogen überfpannt, find ganz darnach angethan von feinen Propheten und Sibyllen, vor allen aber von feinem Mofes bewohnt zu werden.

Auf das Koloffale fteuerte Michelangelo auch bei der Zeichnung der Faffade, welche wir aus alten Kupferftichen und einem Freskobilde in der vaticanifchen Bibliothek kennen. Der Fronte fpringt ein vierfäuliger Giebelbau vor, jene wird ebenfalls durch Saulen, zehn an der Zahl, von gleicher Höhe und Ordnung wie am Giebelbau gefchmückt; über ihr erhebt fich ein Halbgefchofs, eine Attica

und darüber noch eine Baluſtrade mit Statuen. Die Bildung der einzelnen Glieder entzieht ſich an der Faſſade der genaueren Prüfung, doch lehrt die Vergleichung mit der äuſseren Wanddekoration des ausgeführten Werkes, daſs dieſe letztere wenigſtens in den Hauptzügen auf Michelangelo's Entwürfe zurückgeht.



Faſſade von St. Peter nach Michelangelo's Plane.

Die Gliederung der Mauer durch koloſſale Pilaſter, zwiſchen welchen abwechſelnd zwei und drei Fenſter die Flächen beleben, iſt auch in den alten Kupferſtichen angedeutet.

Michelangelo hat die Faſſade nicht als ein ſelbſtändiges Schauſtück, ſondern mit ſteter Rückſicht auf die krönende Kuppel componirt. Nicht nur die Theorie,

ſondern auch der Erfolg rechtfertigen dieſe That. Merkwürdig, daſs der Mann, welcher im Kleinen und Einzelnen den Maſsen keine Aufmerkſamkeit ſchenkt, — in ſeinen architektoniſchen Skizzen fehlt regelmäſsig ihre Angabe — und hier nicht ſelten irrt, weil er es verſchmäht, mit dem Zirkel in der Hand zu zeichnen, ſobald er im Groſsen arbeitet, mit vollendeter Sicherheit die richtigen und ſchönſten Verhältniſſe trifft. Er muſs ſich ſchon gefallen laſſen, daſs wir ihm in dieſer Hinſicht einen hervorragenden maleriſchen Sinn zuſchreiben, deſſen Wuchern ſpäter der Architektur zu nicht geringen Schaden gereicht, hier aber, der natürlichen Begabung unmittelbar entſproſſen, köſtliche Wirkungen übt. Der perſpectiviſche Aufbau des ganzen Werkes verdient eben ſo groſse Bewunderung wie das Kuppelmodell.

Von der Faſſade an ſtrebt alles nach oben und der Mitte zu. Die Faſſade mit ihrer einzigen Säulenfronte bietet eine feſte unerſchütterliche Grundlage des Baues. Zwei Säulenordnungen übereinander, wie ſie noch Antonio da San Gallo gezeichnet hatte, würden hier ſchlecht am Platze ſein, da ſie eine getheilte, zerſplitterte Kraft ausdrücken. Auf das Emporſteigen der mittleren Theile weiſt ſodann der Giebel über der vierſäuligen Vorhalle hin; als Begleiter der Hauptkuppel dienen, wie Trabanten, die kleineren Kuppeln über den Seitenſchiffen, die Höhe der erſteren für das Auge wirkſam vorbereitend. So wird das letztere unaufhaltſam bis zur Kuppel geleitet, welche das Ganze beherrſcht und als wahre Krone deſſelben erſcheint. Frühzeitig hatte Michelangelo ſeine Kuppelſtudien begonnen. Im Jahre 1547 erbittet er ſich durch Fattucci's Vermittelung die Maſse der florentiner Domkuppel, welche ihm als Muſter vorſchwebte, und verlangt von Lionardo, er möge ihm im Briefe das Drittel einer florentiner Elle einzeichnen. Ueber einem feſten Mauerringe, welcher auf den vier Kuppelpfeilern aufruht, erhebt ſich zunächſt ein rieſiger Cylinder, der Tambour, von ſechszehn Pfeilern gebildet, innen durch Pilaſter, zwiſchen welchen die groſsen Fenſter liegen, auſsen durch gekuppelte Säulen geſchmückt. Die letzteren machen den Eindruck lebendiger Träger, gliedern den Bautheil und nehmen ihm den Schein des Schweren und Laſtenden ab. Nun erſt folgt die doppelſchalige Kuppel — die äuſsere Schale gegen die innere überhöht — von einer Laterne gekrönt, welche im Holzmodell noch fehlankere Formen annimmt als in den alten Nachbildungen der Faſſade Michelangelo's. Die Curve der Kuppel ſpottet jeder geometriſchen Beſtimmung. Es verhält ſich mit ihr wie mit den harmoniſchen Verhältniſſen des Renaiſſancestiles überhaupt, welche gottlob gleichfalls nicht auf eine mechaniſche Regel zurückgeführt werden können. Dieſe Unbeſtimmtheit hindert aber nicht die groſsartige, geradezu einzige Wirkung der Kuppel, welche die bedenklichen Schwächen der Conſtruction vollkommen vergeſſen läſst. Die Kuppel wurde erſt nach Michelangelo's Tode von Giacomo della Porta binnen zwölf Monaten ausgeführt. Michelangelo erlebte nur den Aufbau des Tambours, auſser welchem noch das Querſchiff mit ſeinen vier Verſtärkungspfeilern und zwei Tribunen unter ſeiner Leitung in Angriff genommen und theilweiſe vollendet wurde. Gewiſs beſitzt Giacomo della Porta groſse Verdienſte und erfordert die Uebertragung der Formen und Linien vom Holzmodell auf die groſsen Verhältniſſe des Steinbaues eine beſondere Umſicht. Die Ehre dürfen wir ihm geben, daſs er das

Modell ſelbſtändig durchgearbeitet hat, der Ruhm aber der erſten Schöpfung der Kuppel bleibt Michelangelo.

* * *

Der Ueberblick der architectoniſchen Thätigkeit Michelangelo's lehrt uns ſeine Stärke im Entwerfen groſser Pläne, im freien Disponiren über weite Räume, und im Anlegen weitläufiger Bauten kennen. Wo es ſich um die Durchführung im Einzelnen handelt, hemmte ihn leicht ſein dem Feinen, Zierlichen und Maſsvollen abgekehrter Sinn. Wir begreifen, daſs Papſt Julius III. Michelangelo's Brunnenproject für das Belvedere bei Seite legte. Denn daſſelbe geſtaltete ſich unter Michelangelo's Händen gleich ſo groſs und weitausſehend, daſs mit Recht an der Möglichkeit, es zu vollenden, gezweifelt wurde. Einen Felſen wollte Michelangelo darſtellen, aus welchem Moſes, von Michelangelo in Marmor gemeiſselt, das Waſſer ſchlagen ſollte. Ebenſo begreifen wir aber die Begeiſterung, mit welcher ſich der Künſtler in den Plan hineinlebte, vom Palazzo Farneſe aus eine Brücke über die Tiber zu ſchlagen und die Palaſtanlagen bis zur Farneſina auszudehnen, oder die Loggia dei Lanzi in Florenz um den ganzen Platz der Signorie herumzuführen und dieſen in eine geſchloſſene Rieſenhalle zu verwandeln. Daſs Michelangelo's Zeichnungen zu der Kirche S. Giovanni de' Fiorentini, mit welchen er ſich ſeit 1559 beſchäftigte, nicht erhalten blieben, erſcheint vielleicht noch weniger beklagenswerth, als der Verluſt ſeiner Entwürfe zu einer Villa für den Marcheſe von Mantua aus dem Jahre 1523. Michelangelo legte zwar ein groſses Gewicht auf jene Kirchenentwürfe. Als die Vorſteher der florentiner Gemeinde in Rom unter fünf ihnen vorgelegten Entwürfen einen ausgeſucht hatten, billigte der Künſtler die Wahl: Weder Griechen noch Römer hatten in ihren beſten Zeiten etwas ähnliches aufzuweiſen. Trotzdem läſst ſich bezweifeln, ob ihre Kenntniſs ſo viele neue Züge ſeiner Künſtlernatur enthüllt hatte, wie der Villenentwurf. Denn welches Ideal Michelangelo von der ländlichen Architectur hegte und in welcher Weiſe er die Landſchaft zur Hebung des Effectes benützt hätte, davon haben wir nicht die geringſte Ahnung.

Einen guten Anlaſs, ſeine Kunſt in groſsen Straſsenanlagen zu erproben, bot ihm der Umbau des Kapitols. Gleich in den erſten Jahren der Regierung Pauls III. begann die Regelung und Ausſchmückung des höchſten römiſchen Heiligthums, des einzigen, welches in antiken wie mittelalterlichen Zeiten eine gleich groſse Verehrung genoſs. Es wurde ein Treppenaufgang von der neuen Stadt aus beſchloſſen und im Jahre 1538 die Statue Marcaurel's vom Lateran nach der Piazza del Campidoglio übertragen. Die Zeichnung des Fuſsgeſtelles wird Michelangelo zugeſchrieben. Wenn auch nicht beglaubigt, erſcheint doch dieſe Anſicht glaubwürdig. Die Höhe deſſelben iſt meiſterhaft berechnet und mit der richtigen Empfindung für das einfach Groſse entworfen. Dieſe Aufſtellung auf verhältniſsmäſsig niedrigem Sockel, welche dem Betrachter die bequeme Anſicht des Reiterkopfes geſtattet, brandmarkt die Lieblingsweiſe ſpäterer Zeiten, nach welcher Reiterſtatuen auf thurmartigen Gerüſten Platz finden. Mehrere Jahre blieben dann die Arbeiten auf dem Kapitol ausgeſetzt. Kupferſtiche aus der

Mitte des Jahrhunderts zeigen uns bereits die Statue Marcaurel's; aber wo ſich ſpäter die »cordonnata« erhob, ſtehen noch kleine Häuschen, die Stelle des Conſervatorenpalaſtes nimmt ein Porticus mit einem Obergeſchoſſe und vorſpringendem Dache ein, ihm gegenüber iſt der Platz durch eine Mauer mit einem Brunnen abgeſperrt. Michelangelo's Reſtaurationspläne dürften daher in ſeine ſpäteren Jahre fallen; ihre nicht ganz treue Ausführung iſt urkundlich erſt nach ſeinem Tode zu Ende gebracht worden.

Die wichtigſte That Michelangelo's war die Regelung des Platzes. Es galt, da ihn die Natur klein gemacht hatte, ihm wenigſtens den Schein der Gröſse zu geben. Michelangelo nahm die Kunſt der Perſpective zu Hilfe, liefs nach der Tiefe den freien Raum breiter werden und erreichte auch wirklich eine vollkommene Täuſchung des Auges. Im Hintergrunde vor dem Senatorenpalaſt errichtete er eine mächtige Freitreppe, welche er durch den plaſtiſchen Schmuck noch impoſanter zu geſtalten gedachte. In der mittleren Niſche unter der Treppe ſollte eine Coloſſalſtatue des Zeus aufgeſtellt werden, umgeben von den berühmten liegenden Figuren des Niles und der Tiber. Den Abſchluſs des Platzes nach den beiden Langſeiten bildeten zwei gleiche Paläſte, die letzte Verkörperung des Bauſtiles unſeres Meiſters. Auch hier muſste die Mächtigkeit der Einzelglieder die geringe Ausdehnung erſetzen oder wenigſtens verdecken. Die corinthiſchen Pilaſter gehen durch beide Stockwerke bis zum Hauptgeſims in die Höhe, und theilen die Faſſade in ſieben Felder. Das Erdgeſchoſs iſt als offene Halle behandelt und mit ioniſchen Säulen, die ſich an die Pilaſter anlehnen, verſehen. Dieſe Stellung der Säulen, ſo ungewohnt ſie erſcheinen mag, geht gewiſs noch auf Michelangelo zurück; dagegen läſst uns der lange Zwiſchenraum, der zwiſchen dem Entwurfe und der Ausführung des Conſervatorenpalaſtes und des Muſeums liegt, zweifeln, ob auch für die einzelnen Formen, z. B. die auffallenden Capitäler der ioniſchen Säulen, die Fenſtereinrahmung, der Meiſter ſelbſt noch die Verantwortung trägt.

Auch die beiden anderen Bauten, an welchen Michelangelo in den letzten Lebensjahren thätig war, gehören eigentlich mehr zu gröſseren Gruppen, an welchen Plan und allgemeine Anordnung ein höheres Intereſſe erregen, als die Durchbildung und Entwickelung der künſtleriſchen Formen. Pius IV. hatte auf die Bitte eines ſicilianiſchen Mönches den Karthäuſern die Ruinen der Diocletianiſchen Thermen überwieſen und durch Michelangelo Kirche und Kloſter herſtellen laſſen. Dieſer verwandelte einen Hauptſaal der Thermen in eine einſchiffige Kirche, der Sta. Maria degli angeli geweiht, mit möglichſter Schonung der antiken Reſte. Er behielt die acht prachtvollen Sienitſäulen bei, erhöhte nur den Boden, wodurch freilich die Säulenbaſen verſchüttet und die Proportionen verdorben wurden. Michelangelo's Werk hat bekanntlich im vorigen Jahrhundert eine gar traurige Aenderung erduldet; ſeine Kirche wurde zum Querſchiff herabgeſetzt, ein ſchöner von ihm entworfener Eingang vermauert. Bis auf unſere Tage erhalten blieb dagegen der Kloſterhof, mit hundert Säulen geſchmückt und ſchönen Cypreſſen, von welchen die Gruppe am Brunnen in der Mitte von Michelangelo's eigener Hand gepflanzt ſein ſoll, ſowie die ganze durch die Regel der ſchweigſamen Mönche ſo eigenthümlich geſtaltete Kloſteranlage.

Wie die Umwandlung der Diocletianiſchen Thermen in eine Karthauſe, ſo iſt auch der Bau der Porta Pia vom Papſte Pius IV. angeregt worden. Keine Arbeit Michelangelo's hat eine ſo herbe Kritik erfahren, wie dieſes durch neuere Ereigniſſe auch in der politiſchen Geſchichte Roms berühmte Thor. Es wird als der Anfang des Kunſtverderbes, welcher alsbald über Italien einbrach, als ein Muſter ſchlechten und verworrenen Stiles dargeſtellt. Die Einzelheiten an dieſem (ſeit 1561) von zwei lombardiſchen Maurermeiſtern ausgeführten Thore laſſen ſich auch nicht vertheidigen. Doch wird das Urtheil durch die Erwägung gemildert, daſs der Papſt von den drei Entwürfen Michelangelo's den wohlfeilſten wählte, Michelangelo ferner die Porta Pia nicht als ein iſolirtes Werk auffaſste, ſondern im Zuſammenhange mit einer gröſseren fortifikatoriſchen Anlage und mit Rückſicht auf die ganze Umgebung componirte. Daſs Michelangelo bei einem Kriegsthore das Rauhe und Derbe ſtark betonte, und auf dieſe Beſtimmung hin alle Formen und ihren weſentlichen Ausdruck richtete, wird durch ſeine Natur und regelmäſsig geübte Kunſtweiſe ſattſam erklärt.

* * *

So blieb denn Michelangelo bis in ſein höchſtes Alter unausgeſetzt thätig. Wer hätte auch gewagt, ſo lange Michelangelo athmete, ſeine Stellung anzutaſten oder ſeinen Rath bei Seite zu ſetzen? Schon ſein Namen, mit einem Kunſtwerke in Verbindung gebracht, ſicherte dem letzteren eine hervorragende Bedeutung. Die allgemeine Stimmung Michelangelo gegenüber ſprach am beſten Herzog Coſimo aus in ſeiner Antwort (19. April 1562) an Nanni di Baccio Bigio, als ſich dieſer um das Amt eines Dombaumeiſters bewarb. »Wir werden niemals bei Lebzeiten Michelangelo's einen Nachfolger empfehlen. Denn das hieſse ſeine Verdienſte allzuſehr verletzen und würde auch der Liebe, die wir zu ihm hegen, nicht entſprechen.« Gewiſs hätte auch Michelangelo eine ſolche Zurückſetzung bitter empfunden. Verſetzte ihn doch jede Anſpielung auf die Hilfloſigkeit ſeines Alters in hellen Zorn. Als ſein Neffe (21. Aug. 1563) Zweifel äuſserte, ob er in ſeinem Hauſe auch ehrliche Bedienung und gute Pflege genieſse, fuhr er ihn grob an. »Bekümmere dich nicht um meine Sachen, dieſe kann ich wenn es nöthig iſt ſchon ſelbſt beſorgen. Ich bin kein Kind.«

Aber die Gebrechen des Alters laſſen ſich nicht auf die Dauer verheimlichen, noch weniger heben. Mochte auch Michelangelo die Energie des Willens und die Gewalt der Empfindung ſich wahren, das Sinken der Körperkräfte konnte er nicht hindern. Das Auge, die Hand, die Beine verſagten allmählich den Dienſt. Immer kürzer werden die Briefe, welche er an Lionardo richtet, immer zitternder die Züge der Buchſtaben. Zuletzt muſs er ſich entſchlieſsen, die Briefe durch andere ſchreiben zu laſſen, und nur ſeinen Namen darunter zu ſetzen. So nahte ſein neunzigſter Geburtstag heran. Es fehlten zu demſelben noch vierzehn Tage. Am Carnevalsmontage 1564 wurde er von einer groſsen Schläfrigkeit überfallen. Um dieſe zu vertreiben und ſich zu ſtärken, verſuchte er am Abend des folgenden Tages (15. Februar), wie es bei ſchönem Wetter ſeine Gewohnheit war, einen

Spazierritt auf ſeinem Klepper. Die Kälte und die Schwäche im Kopfe und in den Beinen zwangen ihn zu raſcher Heimkehr. Er ruhte und wärmte ſich in einem Stuhle ſitzend am Kaminfeuer. Den anderen Morgen verliefs er nicht mehr das Bett. Schleunig wurde ſein Neffe aus Florenz herbeigerufen. Die Freunde Tommaſo de' Cavalieri, Diomede Lioni, Daniello da Volterra und ſein Diener Antonio, welcher an Urbino's Stelle getreten war, umgaben ſein Krankenlager. Nur drei Tage lag er zu Bette. Am 18. Februar kurz vor Sonnenuntergang um die dreiundzwanzigſte Stunde ſtarb er ruhig und ſchmerzlos. Mit derſelben Poſt, welche dem Herzog Coſimo die Nachricht von Michelangelo's Tode und ſeinen Wunſch, in Florenz begraben zu werden, brachte, langte auch die Bittſchrift Nanni's an, der Herzog möge ſich nun verwenden, dafs Nanni der Weiterbau von St. Peter übertragen werde.

Gleich nach Michelangelo's Tode wurde, da der Neffe und einzige Erbe, Lionardo, abweſend war, auf Befehl des Governatore ein Inventar aufgenommen und Siegel angelegt. Nur dürftiges Hausgeräthe fand ſich vor, an baarem Gelde in Gold 9332 Scudi; auffallender Weiſe aber nur wenige Kunſtwerke, von plaſtiſchen Arbeiten drei angefangene Statuen: ein h. Petrus, ein kleiner Chriſtus mit dem Kreuze auf den Schultern und die Statue Chriſti mit einer Figur darüber, wahrſcheinlich die Kreuzabnahme, jetzt im Palazzo Rondanini; dann zehn Cartons. Ein groſser Carton, aus mehreren Stücken zuſammengenäht, mit der halbfertigen Darſtellung Chriſti und ſeiner Mutter, wurde von Tommaſo de' Cavalieri als ſein Eigenthum — Michelangelo hatte ihm denſelben geſchenkt — in Anſpruch genommen; einen zweiten Carton, eine »Epiphania« mit drei groſsen und zwei kleinen Figuren behielt der Notar zurück; die anderen acht gingen als Erbſchaft an Lionardo über. Sie enthielten den Plan der Peterskirche, den Entwurf zu einem Palaſte, zwei Zeichnungen von Fenſtern und eine angefangene Pietà mit neun Figuren.

Bei dem Papſte und bei vielen Römern regte ſich der Wunſch, Michelangelo in Rom zu begraben. Um Streit zu vermeiden und unabänderliche Thatſachen ſprechen zu laſſen, wurde die Leiche heimlich als Waarenballen nach Florenz geſchafft, hier aber dann am 12. März in Santa Croce beigeſetzt und mit groſsem Pompe und wahrhaft fürſtlichen Ehren beſtattet. Florenz wollte der Welt zeigen, wie ſehr es ſeinen berühmten Bürger, nach Dante ſeinen gröſsten Sohn zu ehren wiſſe.

* * *

Vierundvierzig Jahre hatte Michelangelo ſeinen einzigen Nebenbuhler Raffael überlebt, nicht allein an Jahren ſondern auch an Ruhm ihn überdauert. Um die Mitte des Jahrhunderts war Raffael's Stern ſichtlich verblichen. Im fernen Venedig mochten wohl Einzelne Raffael über Michelangelo ſtellen, weniger aus Begeiſterung für den erſteren, als aus Haſs gegen den letzteren; in den Hauptſtädten italieniſcher Cultur, in Rom und in Florenz galt Michelangelo als der »einzige«, als der »göttliche Meiſter«. Gewiſs ſprach Francesco d' Ollanda nur die allgemeine Meinung aus, wenn er Raffael in der Malerei erſt die dritte Stelle, nach Michel-

angelo und Lionardo Vinci, einräumt, Michelangelo dagegen nicht nur in der Sculptur ſondern auch in der Malerei als den erſten preiſt. Hatte doch ſelbſt der beſte Schüler Raffael's, Giulio Romano, den Lockungen des Stiles Michelangelo's nicht widerſtehen können.

Zur Erklärung dieſer Thatſache genügt es nicht, auf die alte aber immer neue traurige Wahrheit hinzuweiſen, daſs Lebende den Todten gegenüber Recht behalten. Auch innere Gründe haben die Verdunkelung Raffaels bei dem jüngeren Geſchlechte bewirkt. Seine Kunſt iſt viel abgeſchloſſener als jene Michelangelo's, welche nicht allein in einzelnen, allerdings nur äuſserlichen Zügen leichter erlernt werden kann, ſondern auch durch ihre ungeſtüme Leidenſchaft der Stimmung des ſechzehnten Jahrhundert in ſeinem ſpäteren Verlaufe beſſer entſpricht. Die Zeit hat auch in dieſer Sache ausgleichend und verſöhnend gewirkt. Raffael iſt nachmals wieder zu hohen Ehren gekommen. Es gibt keine Partei Raffael's und keine Partei Michelangelo's mehr; wir ſtreiten uns nicht mehr, wer gröſser und gottesbegnadeter war, der jugendliche Urbinate oder der bis in ſein Greiſenalter mächtig ſchaffende Florentiner, ſondern erkennen einſtimmig an, daſs die Jahre ihres gemeinſamen Wirkens die glänzendſte Periode des italieniſchen Kunſtlebens bilden, die Jahre, in welchen Raffael ſtetig wächſt, Michelangelo nicht allein groſse Werke entwirft, ſondern auch ausführt, noch nicht durch den Wankelmuth der Gönner um die beſten Früchte ſeines Schaffens betrogen, noch nicht durch das ſchnöde Schickſal, das über ſeine Vaterſtadt, über ganz Italien verhängt wurde, aus dem Gleichgewicht gebracht und verbittert iſt. Die Einſchnitte in der Kunſtgeſchichte und in der allgemeinen Geſchichte Italiens ſtoſsen hart an einander. Das Jahr 1520 bezeichnet den erſten unerſetzlichen Verluſt, welchen die italieniſche Kunſt erlitten hat, wenige Jahre ſpäter beginnt der Niedergang der politiſchen Macht Italiens, und der inneren und äuſseren Freiheit des Volks. Die Lebensluſt, durch deren Einathmen die Renaiſſanee ſich Kraft und Schönheit holte, iſt erſtickt. Und hat nicht die Natur ſelbſt den Anfang einer neuen Periode der Geſchichte ahnen laſſen?

Wer ſich in die Renaiſſance hineingelebt hat, ſpäht unwillkürlich bei jedem groſsen Ereigniſſe nach einem Omen. An demſelben Tage, an welchem Michelangelo ſtarb, wurde in Florenz Galilei geboren. Bedeutet das nicht, daſs das Reich der Kunſt zu Ende ſei, die Weltherrſchaft der Wiſſenſchaft, insbeſondere der Naturwiſſenſchaft angefangen habe? So lange es nicht möglich iſt, aus der Reihe der Seelenkräfte die Phantaſie zu ſtreichen, ſo lange glauben wir auch nicht an die Möglichkeit, das Reich der Kunſt zu ſtürzen. Das aber wiſſen wir, daſs unſere Cultur und mit ihr auch unſere Kunſt ſeitdem vielfach neue Bahnen eingeſchlagen hat. Andere Kunſtgattungen haben den Vortritt erlangt, die Poeſie und vor allem die muſicaliſche Kunſt ſpricht deutlicher und eindringlicher zum Volksherzen als die bildenden Künſte und auch dieſe haben ſich theilweiſe neue Aufgaben geſtellt.

Die Renaiſſance, weſentlich vom künſtleriſchen Standpunkt betrachtet, verklärt die Anſchauungen des Mittelalters in wunderbaren, entzückenden und berauſchenden Formen; die Reformation und die auf dieſe folgende Bildung bekämpft aber auch den Inhalt jener Anſchauungen. Das Band, welches Raffael

und Michelangelo mit einem vergangenen Weltalter verknüpft, erſcheint in der Gegenwart deutlicher als in den früheren Jahrhunderten. Was dieſelben aber dadurch an unmittelbarem Einfluſse auf unſere Kunſtthätigkeit eingebüſst haben, gewinnen ſie doppelt an hiſtoriſcher Gröſse. Sie beſitzen jetzt den fernen und durch die Ferne einheitlichen und groſsen Hintergrund, von welchem allein ſich hiſtoriſche Heldengeſtalten richtig ablöſen. Sie ſind für uns zu mächtigen Heroen geworden, welche eine hiſtoriſche Auffaſſung nicht allein geſtatten, ſondern auch verlangen. Das Licht der Geſchichte iſt rein und ſcharf. Indem wir die beiden Männer in dieſem Lichte betrachten, wurzelnd in ihrer Zeit, herausgewachſen aus ihrer Umgebung, in gleichem Maſse Geſchöpfe und Schöpfer, dürfen wir hoffen, uns auch dem Ziele, das uns bei der Erzählung ihres Wirkens und ihrer Schickſale vorſchwebte, ihrem vollkommenen Verſtändniſſe und ihrer wahren Würdigung zu nähern.

ANMERKUNGEN UND BELEGE.

Allgemeine Quellen.

1. MICHELANGELO. Die älteſte ſammenhängende biographiſche Notiz über Michelangelo gab Paolo Giovio, der berühmte Verfaſſer der Elogien, deſſen Anregungen wir auch Vaſari's Künſtlerbiographien verdanken. Nach der Eroberung Rom's 1527 zog er ſich auf die Inſel Iſchia zurück und begann hier einen »dialogus de viris litteris illustribus« zu ſchreiben. Der Dialog blieb Fragment. Ihm ſind kurzgefaſste Lebensbeſchreibungen Lionardo Vinci's, Michelangelo's und Raffael's angehängt. Tirabo ſchi hat in ſeiner Storia della lett. ital. (ed. Modena 1781. tom. IX. App. p. 291) ſowohl das Dialogfragment, wie die drei Künſtlerbiographien herausgegeben. Der Dialog und die Biographien müſſen nicht nothwendig in die gleiche Zeit fallen, jedenfalls ſind die letzteren aber früher als Vaſari's Werk verfaſst. Vielleicht haben wir in ihnen die Proben zu betrachten, deren Ungenügen den Anlaſs zu dem Buche Vaſari's (vgl. Vaſari's Selbſtbiographie in ſeinen Vite ed. Lemonnier I. p. 26) bot. Den Beweis für die frühere Entſtehung der Skizzen Giovio's liefert ſein Schweigen über das jüngſte Gericht und den Bau von St. Peter im Leben Michelangelo's, Arbeiten, die er gewiſs erwähnt hätte, wären ſie ſchon, als er die drei Biographien ſchrieb, im Angriff geweſen. Von Flüchtigkeiten und Irrthümern iſt Giovio nicht frei zu ſprechen; doch verdienen ſeine Aufzeichnungen eine beſondere Beachtung, weil ſie zeigen, wie ſich in den höchſtgebildeten Geiſtern Italiens vor der Mitte des 16. Jahrhunderts die künſtleriſche Thätigkeit Michelangelo's (und Raffael's) wiederſpiegelte. Die beiden Biographien ſind am Schluſſe der Angabe der allgemeinen Quellen abgedruckt. Auf Giovio folgte Giorgio Vaſari, welcher 1550 die »Vite degli architettori, pittori e scaltori (ed. Torrentino) herausgab. Michelangelo's Biographie bildet den Schluſs des Werkes (II. p. 947—991). Bereits nach drei Jahren wurde Vaſari von Ascanio Condivi, einem Schüler Michelangelo's, über deſſen nähere Lebensverhältniſſe wir wenig wiſſen, überflügelt. Condivi hatte ſeit längerer Zeit Nachrichten über das Leben und die Werke ſeines Meiſters, zum Theil aus deſſen eigenem Munde geſammelt, und als er ſah »daſs Einige (d. h. wohl Vaſari) über den ſeltenen Mann geſchrieben haben, ohne ihn ſo genau zu kennen wie er, von ihm Dinge geſagt haben, die nie geſchehen ſind und wichtige andererſeits übergangen«, ſo beeilte er die Ausgabe ſeiner Biographie, welche 1553 unter dem Titel: Vita di Michel Angelo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi de la ripa Transone erſchien. [Unter den ſpäteren Ausgaben Condivi's wird die Piſaner vom J. 1746, wiederabgedruckt 1823, wegen den Anmerkungen Gori's und Mariette's am meiſten geſchätzt.] Condivi berichtigte in vielen Punkten Vaſari und ſchilderte die Jugendgeſchichte Michelangelo's ausführlicher als ſein Vorgänger; daſs er an den ihm überlieferten Nachrichten keine Kritik übte, Michelangelo's nicht immer ganz ſicheren Erinnerungen unbedingt glaubte, belaſtet ihn nicht als Schuld. Als Vaſari 1568 ſeine Vite vielfach verbeſſert und erweitert zum zweiten Male herausgab (ed. Giunta), nahm er, wenn auch mit ſchlecht verhehltem Grolle Condivi's Ergänzungen in ausgedehntem Maſse auf. Für die letzten Lebensjahre Michelangelo's iſt Vaſari's zweite Ausgabe wieder eine ſelbſtändige Quelle. Der Autor verkehrte und verhandelte in dieſer Zeit viel mit ſeinem Meiſter und zeigt ſich im Weſentlichen gut unterrichtet. Nur drängt er zu ſehr die eigene Perſönlichkeit in den Vordergrund und erſcheint gegen andere Mitarbeiter und Schüler Michelangelo's häufig ungerecht. Hier wird Vaſari nach der gangbarſten und ſo lange die edit. Sanſoni nicht vollendet iſt, beſten Ausgabe: Lamonnier 1846—1870 citirt. Michelangelo's Leben befindet ſich im 12. Bande p. 157—409. Condivi und Vaſari bildeten bis in unſer Jahrhundert die ausſchlieſsliche Quelle für Michelangelo's Leben. Die erſten wichtigſten Ergänzungen brachte Bottari's Raccolta di lettere sulla pittura etc. Rom 1754 ff. [neuere Ausgabe mit Ticozzi's Zuſätzen in 8 Bänden, Mailand 1822], ſodann der zweite und dritte Band des Carteggio, durch welches Werk der leider viel zu früh verſtorbene Johannes Gaye die kunſthiſtoriſchen Studien in neue und ſtreng wiſſenſchaftliche Bahnen gelenkt hat. Für die Schilderung der florentiner Thätigkeit Michelangelo's dienen die in Gaye's Carteggio 1840 aus den florentiner Archiven mitgetheilten Urkunden noch immer als wichtigſte Grundlage. Von dem größten Schatze, den Familienpapieren in der Caſa Buonarroti wuſste man wohl ſchon lange, doch blieb er bis in die jüngſte Zeit unbehoben. Einzelne Briefſchaften waren in den Beſitz des britiſchen Muſeum's gerathen und auf dieſem Wege zur öffentlichen Kenntniſs gekommen. Guaſti in der Vorrede

und den Anmerkungen zu den Rime di Michelangelo« 1863, theilte mehrere Briefe und Urkunden mit, auch die »Carte michelangelesche inedite« welche Daelli in Mailand 1865 herausgab (46 facſimilirte Blätter) gehen theilweiſe auf Abſchriften aus dem buonarrotiſchen Hausarchive zurück. Die meiſten und wichtigſten Briefe blieben aber verborgen, bis Gaetano Milaneſi 1875 ſämmtliche in der Caſa Buonarroti (und im Britiſchen Muſeum) bewahrten Briefe Michelangelo's, 495 an der Zahl, publicirte. Milaneſi's Lettere di Michelangelo Buonarroti publicati coi ricordi ed i contratti artiſtici ſind fortan der Ausgangspunkt für jede Biographie Michelangelo's. An ihrer Hand können wir Michelangelo's Leben von ſeiner Jugend bis in ſein höchſtes Alter verfolgen; wir lernen ihn im Verkehr mit ſeiner Familie, und mit ſeinen Freunden und Gönnern kennen und gewinnen den deutlichſten Einblick in ſein perſönliches Weſen. Die Ricordi, kurze tagebuchartige Aufzeichnungen führen uns in den intimen Haushalt des Künſtlers ein, die Contracte enthüllen uns die Bedingungen, unter denen die Mehrzahl ſeiner Werke entſtanden ſind. Das Familienarchiv in der Caſa Buonarroti bewahrt aber außer den von Michelangelo geſchriebenen Briefen eine ſtattenswerth große Zahl der an ihn gerichteten. C. Heath Wilſon ſchätzt (Academy 20. April 1878) ihre Summe weit über ein halbes Tauſend. Von einigen ſind in verſchiedenen Zeiten Abſchriften gemacht, und darnach der Druck beſorgt worden; mehrere ſind auch in dem Werke C. Pini's La scrittura di artiſti italiani mit Hilfe der Photographie facſimilirt, eine reiche Auswahl derſelben bietet Gotti's Vita di Michelangelo, 2 Bde. Florenz 1875. Gotti verlieh dadurch ſeinem Buche eine hervorragende Bedeutung. Eine Geſammtausgabe, obgleich lange vorbereitet und dringend gewünſcht, liegt von dieſen Briefen noch nicht vor.

Für das Studium der Werke Michelangelo's beſitzen wir nur wenige wiſſenſchaftliche Hilfsmittel. Eine einzige Sammlung von Handzeichnungen Michelangelo's iſt bis jetzt allein kritiſch bearbeitet worden, dieſe allerdings in muſterhafter Weiſe: die Sammlung der Oxforder Univerſität, von welcher J. C. Robinſon einen kritiſchen Katalog herausgegeben hat: A critical account of the drawings by Michelangelo and Raffaelo in the Univerſity Galleries. 1870. Der »Catalogo delle opere d'arte e dei disegni di Michelangelo Buonarroti«, dem Buche Gotti's Bd. II. p. 163 angehängt, ſteht auf der Höhe der Vignetten, welche das Werk verunſtalten. Von den Stichen nach Michelangelo hat P. Helnecken in ſeinen »Nachrichten von Künſtlern und Kunſtſachen« Leipzig 1768 zuerſt ein Verzeichniſs angefertigt. Daſſelbe iſt natürlich ganz veraltet. Der Catalog der Stiche in Paſſerini's Bibliografia di Michelangelo Buonarroti e gli incisori delle sue opere Florenz 1875 entbehrt der Vollſtändigkeit und der wiſſenſchaftlichen Anlage.

---

2. Raffael. Auch für Raffael iſt die kurze Biographie P. Giovio's die älteſte Quelle. An ihn reiht ſich Vaſari, welcher die in der ed. Torrentino II. p. 635—673 abgedruckte Vita in der ed. Giunta noch namhaft erweiterte. In der Ausgabe Lemonnier hat Raffael's Biographie im 8. Bande p. 1—95 Platz gefunden. Da Raffael mit ſeiner Familie nur einen ſehr lockeren Verkehr unterhielt, in Rom mit ſeinen Freunden zuſammenlebte, ſo iſt auch die Zahl der von ihm erhaltenen Briefen eine äußerſt geringe. Wir kennen nur einen Brief an Domenico Alfani (in Lille bewahrt), zwei Briefe an ſeinen Oheim Ciarla (Original verſchollen), einen Brief an Franc. Francia und den bekannten Brief an den Grafen Caſtiglione. Auch von dieſen beiden letzteren ſind die Urſchriften verloren gegangen. Mit Recht durfte Rumohr behaupten, daſs ſeit Vaſari für die Geſchichte Raffael's nichts Umfaſſendes und Erſchöpfendes geleiſtet worden. Einzelne Ergänzungen und Berichtigungen gaben Bottari und della Valle in ihren Ausgaben Vaſari's (Rom 1759 und Siena 1791). L. Pungileoni's Elogio storico di Giovanni Santi Pittore und Elogio storico di Raffaelo da Urbino 1822 und 1829 verbreiteten helleres Licht über Raffael's Jugend, C. Fea's Notizie intorno Raffaele Sanzio 1822 brachten zu dem Leben Raffael's in Rom neue Züge bei. Eine weſentliche Bereicherung des Quellenmaterials boten erſt G. Campori's Notizie inedite di Raffaelo da Urbino, Modena 1863 [Separatabdruck aus den Atti e Memorie della deputazione di storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi; überſetzt in der Gazette des beaux arts XIV. p. 347. ff.] Nicht die Kargheit der Nachrichten allein über Raffael's äußeres Leben hat bewirkt, daſs alle neueren biographiſchen Arbeiten überwiegend auf die Schilderung ſeiner Werke ſich einſchränken. Seit jeher haben dieſe den größeren Reiz geübt. Daſs ſich z. B. eine ſtetige Tradition von Raffael erhalten hat, danken wir in erſter Linie den alten Kupferſtechern und Kupferſtichſammlern, welche nie aufhörten, ſeine Schöpfungen zu reproduciren und ihr Verſtändniſs von Geſchlecht zu Geſchlecht zu vererben. Auch Rumohr gibt im 3 Bande ſeiner italieniſchen Forſchungen weſentlich nur eine zwar oft anfechtbare, aber ſtets feinſinnige Kritik der Raffaeliſchen Gemälde. Und ebenſo ruht die größere Bedeutung von Paſſavant's Raffael von Urbino [Deutſche Ausgabe in 3 Bänden 1839—1858, franzöſiſche Ausgabe, nach welcher gewöhnlich citirt wird, 1860] mehr in dem »Catalogue chronologique« als in dem

hiſtoriſch-biographiſchen Theile. Das Ideal eines Raffaelcataloges wurde durch C. Ruland in ſeinem, mit ſtauuenswerthem Fleiſse und nicht minder wunderbarem Verſtändniſs gefchaffenen Werke verwirklicht: The works of Raphael Santi da Urbino as repreſented in the Raphael collection in the royal library at Windſor Caſtle. 1876. Das Exemplar, welches ich der Güte des Verfaſſers verdanke, kam leider nicht ſo früh in meine Hände, um im Texte verwerthet zu werden. Doch kann ich wenigſtens in den Anmerkungen auf das Muſterwerk Bezug nehmen. Für die Raffaelzeichnungen in Oxford liefert der Catalog Robinſon's, des wahren Nachfolgers Ottley's und Mariette's diefelben erſprieſslichen Dienſte wie für das Werk Michelangelo's. —

Der Text der oben erwähnten Biographien P. Giovio's lautet:

Michaelis Angeli Vita.

In pictura pariter, ſcalpendoque marmore, Michael Angelus Bonaruta Etruſcus priſcorum artificum dignitati pruximus accessit, adeo æquabili fama, iudicioque omnium, nt utriusque artis viri insignes meritam ei palmam ingenua confessione detulerint. In Vaticano Xistini ſacelli cameram a Inlio secundo ingenti pecunia accitus, immenso opere brevi perfecto, absolntæ artis testimonium deposuit. Quum resupinus, uti necesse erat, pingeret, aliqua in abscessus, et sinus refugiente sensim lumine condidit, ut Olophernis truncum in conopeo, in aliquibns autem sicuti in Hamano cruci affixo, lucem ipsam exprimentibns umbris adeo feliciter protulit, ut repræsentata corporum veritate, ingeniosi etiam artifices, quae plana essent, veluti solida mirarentur. Videre est inter præcipnas virorum imagines, media in testudine simulachrum volantis in coelum senis, tanta symmetria delineatum, ut si e diversis sacelli partibus spectetur, convolvi semper, gestumque mutare deceptis oculis videatur. Contigit ei porro laus eximia altera in arte, quum forte marmoreum fecisset Cupidinem, eumque defossum aliquamdiu ac postea erutum, ut ex concepto situ, minutisque lniuriis ultro inflictis, antiquitatem mentiretur, insigni pretio per alium Riario Cardinali vendidisset. Feliciore quoque industria Gigantem funda minantem e ianensi marmore absolvit, qui Florentia in vestibulo curiæ conspicitur. Locatum est ei demum Iulii Pontificis sepulcrum, acceptisque multis millibus aureis, aliquot eius operis statuas prægrandes fecit, quæ adeo probantur, ut nemo secundum veteres eo doctius atque celerius marmora scalpsisse, nemo commensuratius atque venustius pinxisse censeatur. Cæterum tanti ingenii vir natura adeo agrestis ac ferus extitit, ut supra incredibiles domesticæ vitæ sordes successores in arte posteris inviderit. Nam vel obsecratus a principibns nunqnam adduci potuit, nt quemquam doceret, vel gratia spectandi saltem in officinam admitteret.

Raphaelis Urbinatis vita.

Tertium in pictura locum Raphael Urbinas mira docilis ingenii suavitate atque solertia adeptus est. Is multa familiaritate potentium, qnam omnibns humanitatis officiis comparavit, non minus quam nobilitate operum inclaruit adeo, nt numquam illi occasio lllustris defuerit ostentandæ artis. Pinxit in Vaticano nec adhuc stabili autoritate cubicula duo ad præscriptum Jnlii Pontificis, in altero novem Musæ Apollini cythara canenti applaudunt, in altero ad Chriſti sepulcrum armati custodes in ipsa mortis nmbra dnbia quadam luce refnigent. In penitiore qnoque Leonis X. triclinio Totilæ immanitatem, ac incensæ nrbis casus atque pericula repræfentavit, pariqne elegantia sed lascivienti admodum penicillo Porticum Leoninam florum omnium ac animantium spectabili varietate replevit; ejns extremum opus fuit devicti Maxentii pugna, in ampliore cænaculo inchoata, quam discipuli aliqnando post absolverunt. Sed ars ei plurimum favit in ea fabnla, quam Clemens Pontifex in Ianicnio ad aram Petri Montorii dedicavit, in ea enim cum admlratione visitur puer a Cacodemone vexatus, qui revolutis et rigentibus ocalis, commotæ mentis habitum refert. Cæterum in toto picturæ genere numquam ejus operi venustas defuit, qnam gratiam interpretantur; quamquam in educendis membrorum toris aliqnando nimius faverit, quum vim artis supra naturam ambitiosus ostendere conaretur. Optices qnoque placitis in dimensionibus distantiisque, non semper ad amussim observans visus est; verum in ducendis liniis, quæ commissuras colorum quasi margines terminarent et in mitiganda, commiscendaque vividioruu pigmentorum ansteritate lucundissimns artifex ante alia id præstanter contendit, quod unnm in Bonarota defuerat, scilicet ut picturis erudite delineatis etiam colorum oleo commistorum lucidus ac inviolabilis ornatus accederet. Perilt in ipso ætatis flore, quum antiquæ urbis ædificiorum vestigia arcbitecturæ studio metiretur, novo quidem ac admirabill invento, ut integram urbem architectorum oculis consideratam proponeret. Id autem facile consequebatur descriptis in plano pedali situ, ventorumque lineis, ad quarum normam sicuti nautæ es pictæ membranæ msgnetisque nsu maris ac litorum spatia deprehendunt, ita ipse iaterum angulorumque naturam ex fundamento certissima ratione colligebat.

Niccolo dell' Arca's Engel in S. Domenico in Bologna.

I.

Michelangelo's Stammbaum.

Lodovico di Leonardo Buonarroti
1444—1534

verm. 1. Francesca di Neri † 1477. | 2. Lucrezia di Antonio Ubaldini.

Leonardo	Michelangelo	Buonarroto	Giovansimone	Sigismondo
1473— nach 1510	1475—1564	1477—1528	1479—1548	1481—1555

Leonardo	Francesca
1519—1599	verm. 1538 mit Nic. Guicciardini.

Michelangelo's Engel in S. Domenico in Bologna.

S. 7. 29. Der Ricordo des Vaters, aus einem Hausbuche copirt, befindet ſich im Archiv Buonarroti. Er lautet: „*Ricordo come ogi questo dì 6 di Marzo 1474 mi nacque uno fanciulo maschio, posigli nome Michelagnolo; et nacque in lunedì mattina innanzi dì 4 o 5 ore.*“ Das Jahresdatum iſt nach florentiner Zeitrechnung ab incarnatione domini (24. März.)

S. 8. 11. Den Lehrvertrag mit Domenico Ghirlandajo theilt Vaſari XII. 160 mit. Condivi beſtreitet nachdrücklich den Einfluſs Domenico's auf Michelangelo.

14. Das Studium nach Maſaccio beſtätigt Torregiano, der Cellini (Cellini Vita, Florenz 1852 p. 23) nachmals erzählte, daſs er bei dieſer Gelegenheit, weil Michelangelo ſtets die anderen jungen Leute hänſelte, dieſem den Fauſtſchlag verſetzt hatte, welcher die Naſe auf immer verunſtaltete. Vaſari XII. 165 giht als Motiv Neid an.

S. 10. 18. Dieſe colorirte Copie des Kupferſtiches wird in gar manchen Privatſammlungen — früher noch häufiger — gewieſen. Neuerdings wird behauptet, Mr. de Triqueti habe das Exemplar Michelangelo's in Piſa erworben. Daſſelbe war 1874 in der Exposition zu Gunſten der Elſäſser in Paris ausgeſtellt geweſen.

S. 10. 18. Unter den Marmorbildern, die Michelangelo in früheſter Jugend ſchuf, erwähnt Vaſari auch einen Hercules, lebensgroſs. Er ſtand im Pal. Strozzi, wurde 1530 durch Vermittlung des Giambattiſta della Palla an König Franz I. verkauft, welcher ihn im Schloſse von Fontainebleau aufſtellen lieſs. Daſelbſt (im jardin de l'estang) befand er ſich noch 1641. Seitdem fehlen alle weiteren Nachrichten.

S. 12. 10. Ueber die Arca di San Domenico und Michelangelo's Sculpturen gibt die beſte Auskunft: P. Tommaſo Bonora: L'arca di S. Domenico e Michelangelo Buonarroti. Ricerche istorico-critiche, Bologna 1875. Daſelbſt iſt p. 17. die älteſte Nachricht über Michelangelo's Antheil an dem plaſtiſchen Schmucke abgedruckt, die Notiz, welche Lodovico da Pralormo 1527 in ſein Gedenkbuch einſchrieb: *„Sciendum tamen est quod Imago Sancti Petronii quasi totta et totta Imago Sancti Procnli, et totta Imago illius Angeli qui genua flectit et è posto sopra il parapeto che fece Alphonso scultore, qual è verso le fenestre, queste tre Imagine ha fatto quidam Juvenis florentinus nomine Michelangelus immediate post mortem dicti Magistri Nicolai.“* Die Unwahrſcheinlichkeit, daſs der Engel an der Evangelienſeite von Michelangelo ſtamme, wie eine Zeitlang (ſeit Cicognara?) angenommen wurde, hat bereits Gualandi (Memorie originali, serie V. p. 32) hervorgehoben. Jeden Zweifel löſt die Gegenüberſtellung der beiden Engel. Man braucht namentlich nur die beiden Köpfe zu vergleichen, um den richtigen Michelangelo herauszufinden. Iſt aber der Engel rechts vom Beſchauer ein Werk Michelangelo's, ſo kann es nimmermehr der Giovannino ſein, welcher 1874 in Piſa (im Beſitz des Grafen Roſſellini Gualandi) auftauchte und mit dem Giovannino, den Michelangelo nach Condivi für Lorenzo di Pierfrancesco Medici 1495 arbeitete, identificirt wurde. Michelangelo konnte nicht im Laufe weniger Monate den Stil ſo vollſtändig wechſeln und, nachdem er im Engel ſo viel Eigenartiges ſich angeeignet hatte, unmittelbar darauf wieder in die ausgefahrenen Geleiſe des Quattrocento zurückkehren.

S. 15. 1. Zu den Acten über den geflügelten Amor gehören 1) ein Brief Michelangelo's an Lorenzo di Pierofrancesco aus Rom 2. Juli 1496, worin er ſein Geſpräch mit Baldaſſare del Milaneſe ſchildert. Dieſer erklärt, er würde lieber das Kind in hundert Stücke zerſchlagen als zurückgeben. Er hätte es gekauft und es wäre nun ſein eigen. Cesare Borgia erwarb den Cupido von Baldaſſare und ſchenkte ihn dem Herzoge von Urbino. 2) Ein Brief der Markgräfin Iſabella von Mantua (Gaye II. No. V.) belehrt uns dann über die Umſtände, unter welchen die Statue von Urbino nach Mantua kam. Die Markgräfin kaufte ſie mit einer Venus als antike Werke durch die Vermittlung des Cardinals d'Eſte, erkannte aber bald den modernen Urſprung des Cupido. In Mantua ſah ihn noch 1573 der franzöſiſche Reiſende de Thou (Mariette citirt deſſen Beſchreibung in ſeinen Noten zur Piſaner Ausgabe Condivi's); ſeitdem iſt der Cupido verſchollen. Die Bemühungen ihn unter den noch gegenwärtig in Mantua (Accademia Virgiliana) aufbewahrten Antiken zu entdecken, blieben fruchtlos. Eher dürfte man auf ſeine Spuren in England ſtoſsen, wohin ſo viele Mantuaner Kunſtſchätze im 17. Jahrhundert gelangten. Die Geſchichte des argen Betruges, welcher dem Cardinal Raffael Riario geſpielt wurde, blieb den Römern geläufig, lange nachdem der Cupido vergeſſen war. Boiſſard (Topogr. Romæ I. 34) erzählt ſie ausführlich, nennt aber den Bacchus Michelangelo's an Stelle des Eros und läſst Michelangelo ſelbſt den Betrug in das Werk ſetzen, um — Raffael, den ihm ſtets miſsgünſtigen Gegner lächerlich zu machen. Man ſieht wie der Gegenſatz zwiſchen Raffael und Michelangelo die Geiſter beherrſchte und geradezu mythenbildend wurde.

S. 15. 35. Der Contract über die Pietà iſt bei Milaneſi p. 613 abgedruckt, ebendort die Briefe des Cardinals, welche den Künſtler den Anziani in Lucca und der Signoria von Florenz empfehlen. Beide laſſen eine Reiſe Michelangelo's nach Carrara vermuthen.

S. 18. 12. Um den Bacchus des Michelangelo gruppirt ſich eine Reihe verwandter antiker Statuen, über deren Verhältniſs zu dem Werke Michelangelo's mit vollkommener Sicherheit erſt dann geurtheilt werden kann, wenn das Maſs der an ihnen vollzogenen Reſtaurationen genau unterſucht iſt; ſo die Gruppe des Bacchus mit einem am Boden knieenden (modernen) Pan in der Uffiziengallerie (No. 208, bei Dütſchke No 231); ſodann, worauf mich Ad. Michaelis aufmerkſam gemacht hat: die Statue eines weinbekränzten Bacchus, ohne Arme, mit dem rechten Fuſse auf erhöhtem Grunde ſtehend — bei Michelangelo ſtützt der Fuſs nur mit den Zehen auf den Boden auf — abgebildet bei Epiſcopius, Signorum veterum icones Taf. 60 und 61; endlich muſs noch der merkwürdige Kupferſtich erwähnt werden, welchen R. Weigel in Nanmann's Archiv f. d. zeichn. Künſte, Bd. X. S. 287 in photographiſcher Nachbildung herausgab, in der Meinung, Michelangelo ſelbſt hätte das Blatt geſtochen. Der Kupferſtich iſt nicht nach

(S. 18. 12.) einer Zeichnung, etwa nach dem erſten Entwurfe des Buonarrotiſchen Bacchus, ſondern nach einem Rundwerke gearbeitet, das zeigt die Behandlung der Flächen, er weicht aber von dem Werke Michelangelo's in der Haltung des Kopfes und in der Stellung der Beine merklich ab.

S. 19. 6. Ad. Michaelis hat in Lützow's Zeitſchr. f. b. K. XIII. Bd. S. 158 auf eine Stelle in Aldrovandi's Statue di Roma 1556 aufmerkſam gemacht, welche die Meinung, der Cupido im Kenſingtonmuſeum ſei identiſch mit dem Cupido im Hauſe des Jacopo Galli, umſtößt. Aldrovandi hat die beiden von Michelangelo für Jacopo Galli gearbeiteten Statuen noch in der Caſa di M. Paolo Galli, presso al palagio di S. Giorgio geſehen. Er beſchreibt den Bacchus, der in einem Gärtchen aufgeſtellt war, ganz getreu und führt dann fort: *„In una camera pin su presso la sala si trova una testa col busto di M. Aurelio Imp. assai bella: et uno Apollo intiero ignudo con la pharetra e saette à lato: et ha un voso à i piedi. È opera medesimamente di Michele Angelo.“* Boiſſard, welcher von Aldrovandi vielfach abhängig iſt, gibt (a. a. O.) der Stelle folgende Faſſung: *„Super porta prima repositum est caput Romuli in nischio marmoreo; intus est statua Apollinis pharetrati nuda et integra.“* Da Michelangelo für Galli nur zwei Marmorwerke machte, ſo liegt die Vermuthung nahe, daſs Aldrovandi wenn auch unter einem falſchen Namen den Cupido beſchreibt, welcher nach Condivi außer dem Bacchus das Haus des Jacopo Galli ſchmückte. Mit der Schilderung dieſes Apoll-Cupido ſtimmt aber allerdings die Statue im Kenſingtonmuſeum nicht überein. Die Möglichkeit, daſs wir in der letzteren eine Jugendarbeit Michelangelo's beſitzen, iſt deſshalb nicht ausgeſchloſſen. Michelangelo berichtete am 19. Auguſt 1497 ſeinem Vater (Milaneſi No. II.) daſs er beſchloſſen hätte, für Piero di Medici eine Statue zu arbeiten, und auch ſchon den Marmor gekauft, dann aber die Sache aufgegeben, weil Piero ſeine Verſprechungen nicht gehalten. Er fügt dann hinzu: *„per la qual cosa io mi sto da me, e fo una figura per mio piaciere; e comperai un pezo di marmi ducati cinque e non fu bono: ebi buttati via que danari: poi ne ricomperai un altro pezzo, altri cinque ducati, e questo lavoro per mio piacere.“* Michelangelo hat demnach in Rom mehrere Marmorwerke gearbeitet.

S. 20. 10. Der Brief des Vaters vom 19. Dezember 1500 iſt bei Gotti I. 23 zu leſen.

S. 20. 31. Die Verträge, welche ſich auf die Arbeiten für die Piccolominikapelle in Siena beziehen ſ. bei Milaneſi p. 615, 616, 627. Vgl. ferner die Ceſſion des Anton Maria Piccolomini an Paolo di Olivieri aus Piſtoja, ſeine Forderung an Michelangelo (100 scudi) v. J. 1537 betreffend, in den Documenti per la storia dell' arte Sanese III. p. 25 und den Brief Michelangelo's an ſeinen Neffen (20. Sept. 1561) bei Milaneſi No. CCCXXXI des Inhalts, es möge ihm eine Abſchrift des erſten Contractes geſendet werden, damit er die Sache noch vor ſeinem Tode regele.

S. 22. 13. Die Documente für die Geſchichte des Rieſenblockes, aus welchem Michelangelo den David meiſſelte, gibt Gaye's Carteggio II. Bd. p. 466: die Uebertragung der Arbeit 1463, die Vollendung des erſten Giganten in demſelben Jahre, den Auftrag zu einem zweiten ähnlichen Giganten 1464 und die Entziehung des Werkes 1466. Aus der letzten Urkunde ergibt ſich, daſs Agoſtino d' Antonio das Werk an einen Bartolommeo di Piero da Settignano, genannt Bacellino, untermiethet hatte. Vgl. Giornale di erudizione artistica. Perugia 1875. Bd. IV. p. 8.

S. 22. 27. Den Beſchluſs des Bauvorſtandes v. 2. Juli und den Vertrag mit Michelangelo, vom 16. Auguſt ſ. bei Milaneſi p. 620.

S. 22. 37. Den Wortlaut des Vertrages des Domvorſtandes mit Michelangelo, die zwölf Propheten für den Dom betreffend, gibt Milaneſi p. 625.

S. 23. 3. In genauerer Faſſung als bei Gaye II, 455 iſt das Protocoll der Verſammlung bei Milaneſi p. 620 abgedruckt. Ueber die Vorfälle bei dem Transport der Statue nach dem Platz der Signorie berichten die Ricordi Strozziani bei Gaye II. 464. Die Verhandlungen, welche der Uebertragung der Statue nach der Academie in unſeren Tagen vorangingen, ſtehen bei Gotti Bd. II. p. 35. Bei den Unruhen 1527 war durch einen Steinwurf der linke Arm in drei Stücke zerſchlagen worden. Er wurde mit Hilfe von Knpferklammern wieder befeſtigt. Vaſari XII. 49.

S. 26. 10. Die Beſtellung des David in Bronze durch die Signoria ſ. bei Milaneſi p. 624, die weiteren Verhandlungen bis 1509 bei Gaye II. Bd. No. VII, XI, XII, XXV. L. LI. Die Schickſale der Statue in Frankreich hat Reiſet im Athenæum français 1853 behandelt; daraus ein Auszug in der Gazette des beaux arts. Deuxième période XIII. p. 242. Ein kleines Wachsmodell [aus der Gherardiniſammlung] im Kenſingtonmuſeum konnte als eine vorbereitende Skizze zu dem David gelten.

S. 26. 29. L. Taddei f. Gaddi. Das Relief in Florenz zeigt die Madonna auf einem niedrigen Steine ſitzend mit einem geöffneten Buche auf ihrem Schooſse, auf welches der von ihr umfaſste Chriſtusknabe ſich ſtützt. Links hinter der Madonna iſt der Kopf des Johannes ſichtbar. Viel bewegter erſcheint die Gruppe in dem Londoner Werke (Burlington-House). Der kleine Johannes ſteht rechts und hält dem Chriſtuskinde einen nicht deutlichen Gegenſtand entgegen, vor welchem das Chriſtuskind halb erſchreckt zurückweicht. Es ſitzt rittlings auf dem Schooſs der im Profil gezeichneten Madonna und neigt ſich mit dem Körper der Mutter zu, nur der Kopf iſt nach dem Johannes hingewendet. Nach der technischen Behandlung möchte man dieſes Relief für älter erachten als das florentiner, welches letztere mehr mit der Brügger Madonna zuſammengeht. Noch in dieſe erſte Periode Michelangelo's, welche mit dem Jahre 1509 abſchlieſst, muſs auch die Anlage der Adonisſtatue im Muſeo nazionale in Florenz fallen. Gewöhnlich wird der Adonis in das ſpätere Alter Michelangelo's verſetzt. Dagegen ſpricht die Art, wie der Marmor bearbeitet iſt, und die hageren geſtreckten Formen, welche, wie erhaltene Handzeichnungen verrathen, Michelangelo gerade in jüngeren Jahren liebte. Adonis liegt, den Oberkörper etwas nach links gewendet, ſterbend auf dem Boden. Der eine Arm ſtützt den ſinkenden Kopf, der andere legt ſich erſchlafft um den Leib. Der Eber dient als Anlager für die Beine, welche dadurch im Knie gebogen werden.

S. 26. 37. Gotti II. 51 hat den Brief Balducci's aus dem Archivio Buonarroti publicirt.

S. 27. 15. Ueber den von Robinſon aufgefundenen Kopf im Kenſingtonmuſeum handelt Triqueti in der Fine Arts Quarterly Review Bd. II. p. 266.

S. 27. 20. Baccio Bandinelli an den Herzog Coſimo in Bottari lett. pitt. I. 71. »(Michelangelo) non ha mai voluto aiuto di persona per non fare de' maestri.«

S. 29. 1. Es muſs hervorgehoben werden, daſs die Madonna von Mancheſter, im J. 1857, wie ich aus perſönlichen Erinnerungen bezeugen kann, mit einer ſo groſsen Begeiſterung begrüſst, daſs der geringſte Zweifel an ihrem Urſprung mit der Abdankung des künſtleriſchen Urtheils gleichbedeutend angeſehen wurde, im Laufe der Jahre an Intereſſe verloren hat. Doch bleibt Michelangelo noch immer als Autor feſtſtehen. Die Uebereinſtimmung in einzelnen kleinen Zügen mit der Brügger Madonna, wie z. B. daſs das Chriſtkind da und dort den einen Fuſs auf eine Schrägfalte ſetzt, iſt zu groſs, als daſs an einen anderen Künſtler gedacht werden konnte.

S. 31. 13. l. L. Paciolo ſt. B. Pagiolo.

S. 31. 30. Die Anecdote iſt der Breve Vita di Leonardo da Vinci entlehnt, welche Milaneſi im Archivio storico ser. III. tom. XVI. p. 29 mitgetheilt hat.

S. 33. 22. Das Ereigniſs, welches dem Carton der badenden Soldaten zu Grunde liegt, erzählt am eingehendſten die Chronik des Fil. Villani (Muratori SS. t. XIV. col. 760)—1364 .... et infra il giorno per lo smisurato caldo le tre parti e più dell' oste, che erano oltre di quattromila huomini da cavallo, chi di soldo, chi d'amistà, e chi de' Fiorentini, che per honorare loro patria di volontà erano calvalcati, e di undicimila pedoni s'era disarmata. E quale si bagnava in Arno, quale si sciorinava al meriggio, e chi disarmandosi in altra modo prendea rinfrescamento, e il capitano si perchè del tutto ancora libero non era della terzana, se n'era ito nel letto a riposare senza havere consideratione quanto fosse vicino all' astuta volpe e al volpone vecchio Giovanni dello Aguto. E tutto che al campo fossono fatti serraglj, deboli erano, e cura sofficiente non era data a chi li guardasse. Il perchè avenne, che il valentu. Csvaliere M. Manno Donati, come colui a cui toccava la faccenda nell' honore, andando proveggendo il campo e i modi, che la gente dell' arme tenea, cooscinto il grao pericolo in che il campo stava e temendo che nel fatto non giocasse malitia, e dove nò, quello che ragionevolmente secondo uso e costume di guerra ne dovea e potea avveoire, tantosto n'avenne, mosso da fervente zelo incominciò a destare il campo e dire: Noi siamo perduti. E con queste parole se o' andò sl Capitano e lo mosse a commettere in M. Bonifazio Zupo e in altre tre e in lui la cura del campo. Ciò fatto M. Manno di subito corse al più periculoso inogo e d'onde l'offesa più grave e più pronta potea venire cioè alla bocca della strada, che si dirizava a San Savino, e quindi a Pisa, e il serraglio il quale era debole fece fortificare e allòglòvi alla guardia e fanti Aretini con alquanti Fiorentini, e con loro in fanti de' Conti di Casentino.

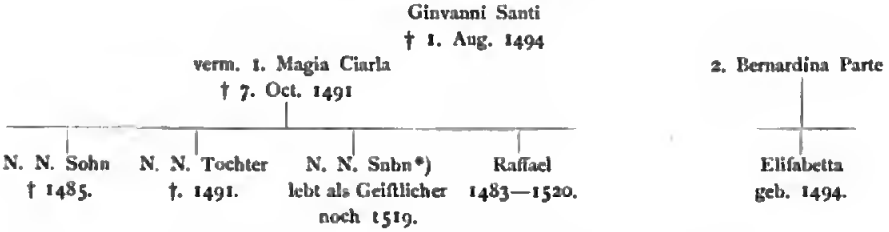
S. 34. 13. Die Quittung über die an Michelangelo 28. Februar 1505 geleiſtete Zahlung und die Anweiſung an den Zimmerman Piero di Zanobi für das Gerüſte im Rathhausſaale (30. Aug. 1505) um den Carton daſelbſt aufzuſtellen ſ. bei Gaye Bd. II. n. XXXVII. Nota.

S. 34. 25. Die Exiſtenz von Cartonfragmenten in Mantua 1575 erhellt aus einem Briefe des G. Sangalleti an Niccolo Gaddi (Bottari lett. pitt. III. 315) worin es heifst: *„Perchè da Mantova mi viene scritto da quei signori Strozzi amici miei, che vorrebbero ch' io vedessi col serenissimo Granduca, che pigliasse quei loro cartoni di Michelangelo, di che già parlammo insieme.“*

S. 36. 4. Die im Texte aus ſtiliſtiſchen Gründen ausgeſprochene Vermuthung, dafs das Holkhambild keine treue Copie des Cartons ſei, hat nachträglich auch eine äufsere Beſtätigung erfahren. M. Thauſing publicirte in Lützow's Zeitſchr. f. b. K. (Januar u. Februar 1878) eine von der Albertina erworbene Federzeichnung Michelangelo's, freilich flüchtigſter Art und nur als ein vorläufiger Entwurf zu betrachten, welche aber die im Texte getadelten Füllfiguren des Holkhambildes (Trompeter und den Kopf daneben) nicht enthält und in der ganzen Anordnung eine viel gröfsere Freiheit offenbart. Thauſing, der für den Carton den Namen: Schlacht bei Cascina vorſchlagt, ſtellt auch die Studien zu den einzelnen Geſtalten, in Röthel, Kreide und Biſter in der Albertina, im Louvre, in den Uffizi und in der Academie zu Venedig zuſammen. Dieſelben ſind aber faſt durchgängig nur Copien, oder noch wahrſcheinlicher Studien jüngerer Künſtler nach dem Carton. Ob die Federzeichnung in Oxford: Kampf von Reitern und Fufsgängern, und noch mehrere andere ebenfalls mit der Feder gezeichnete Reiter und Kämpfer, (Robinſon No. 16—20) zum Schlachtcarton und zwar für den Hintergrund gehörten, läfst ſich mit Sicherheit nicht feſtſtellen, da wir von der Beſchaffenheit des Hintergrundes keine Ahnung beſitzen.

II.

Raffael's Stammbaum.



S. 38. 26. Das Schloſs von Urbino preiſst Caſtiglione in ſeinem Cortigiano (Venedig 1562. p. 16): *„Federigo edificò il palazzo secondo l'opinione di molti il più bello che in Italia si ritrovi e d'ogni opportuna cosa si ben lo fornì, che non un palazzo, ma bene una città in forma di palazzo esser pareva.*

S. 38. 29. Den Schmuck und den Inhalt der Bibliothek beſchreibt die Reimchronik des Giovanni Santi, aus welcher Paſſavant Bd. I. p. 415 (frahz. Ausg.) Auszüge mittheilte. Das von Paſſavant citirte Werk: Baldi, Descrizione del Palazzo ducale d'Urbino 1587, in welchem Timoteo Viti als der Urheber des Bilderſchmuckes, einer Pallas, und eines Apollo mit neun Muſen genannt wird, war mir nicht zugänglich.

S. 40. 28. Als Geburtstag wird auch der 6. April 1483 angegeben. Eine urkundliche Beglaubigung des Geburtsdatums beſitzen wir nicht, ſondern gewinnen dieſes nur durch Combination. Nach Vaſari wurde Raffael am Karfreitag geboren; darnach wurde das Datum 28. März (26. März nach gregorianiſchem Kalender) beſtimmt. In der vom Cardinal Bembo verfaſsten Grabſchrift Raffael's dagegen heifst es:

VIXIT. AN. XXXVII. INTEGER. INTEGROS
QVO. DIE. NATVS. EST. EO. ESSE. DESIIT.
VIII. ID. APRIL. MDXX.

*) Die Exiſtenz dieſes Bruders, Pungileoni unbekannt, wird durch einen Brief Goro Gheri's (Gaye III. n. XCIV.) aus dem Jahre 1519 bewieſen, worin es heifst, dafs „il fratello di Raffaelo d'Urbino“ den Anſpruch auf eine Kaplanei erhebe.

(S. 40. 28.) Auf Grund dieſer Angabe wurde der 6. April 1483 als Raffael's Geburtstag behauptet. Da aber auf den 6. April 1520 ebenfalls der Karfreitag fiel, es wahrſcheinlicher iſt, daſs die Tage des Kirchenkalenders lebendiger im Gedächtniſs des Volkes haften als die abſtracten Daten des aſtronomiſchen Kalenders, Vaſari überdieſs ausdrücklich in beiden Fällen den Karfreitag hervorhebt, ſo darf wohl die Stelle: vixit annos 37 integer integros auch ſo interpretirt werden: Er lebte vom Karfreitag 1483 bis zum Karfreitag 1520. Aus dieſem Grunde wurde das Datum 28. März beibehalten.

S. 40. 33. Den Brief der Herzogin von Urbino hat Campori in der Gazette d. b. a. II. per. t. XVI. p. 359 publicirt.

S. 40. 44. Das Teſtament Giovanni's ſ. bei Pungileoni Elogio storico di Giov. Santi. p. 136.

S. 41. 5. Die Gerichtsacten, welche Raffael's Anweſenheit in Urbino noch am 3. Juni 1499, ſeine Abweſenheit am 13. Mai 1500 conſtatiren, ſind (nach Pungileoni) bei Paſſavant Bd. I. p. 365 abgedruckt.

S 41. 20. Crowe und Cavalcaſelle (Geſchichte der ital. Malerei Bd. IV. 226) muthmaſsen Raffael's Mitwirkung an den Deckenfresken Perugino's im Cambio. Auch ſonſt wird an mehreren Tafelbildern Peruginos die mitthätige Hand des jugendlichen Raffael angenommen. Die Thatſache im Allgemeinen ſteht feſt, und wird durch die Annahme einer gröſseren Werkſtätte, in welcher unter Perugino's Leitung mehrere Geſellen arbeiteten, bequem erklärt. Die Entſcheidung in den einzelnen Fällen ſtöſst aber auf die gröſsten Schwierigkeiten, da die Beweisführung ſich eigentlich immer im Kreiſe dreht. Von der Aehnlichkeit der Figuren auf einem Bilde mit jenen auf anderen, ſchlieſst man auf Raffael's Hand, um dann mit Umkehrung der Folge den Schluſs zu wiederholen.

S. 42. 16. Von den Raffaeliſchen Handzeichnungen in Oxford, welche das Motiv der Tafel Perugino's ehemals in der Certoſa bei Pavia: die Raſt auf der Flucht nach Aegypten, wiederholen oder weiter entwickeln, hat Braun zwei Blätter (Br. No. 1. u. 2.) photographirt. Raffael verwerthete es bei einer Darſtellung der Anbetung der Hirten. Das Bild in der Caſa Conneſtabile in Perugia iſt in dem »Catalogue descriptive des anciens tableaux, appartenant à Mr. le Comte Scipion Connestabile della Staffa, Collection en vente« 1871 beſchrieben.

S. 43. 6. Die Briefe der Marcheſe Iſabella Gonzaga an ihren florentiner Bevollmächtigten, welche die Ueberſiedlung Perugino's nach Florenz im Jahre 1502 beweiſen, ſind von Braghirolli im Giornale di erudizione artistica 1873. Bd. II. p. 73 veröffentlicht worden.

S. 43. 33. Raffael's Antheil an den Fresken Pinturicchio's in Siena. Den Auftrag, die am Dom von Siena angebaute Libreria mit Fresken zu ſchmücken, empfing Pinturicchio vom Cardinal Francesco Piccolomini am 29. Juni 1502. Er begann 1503 mit der Ausſchmückung der Decke. Die Arbeit erlitt durch den Tod des auf dem päpſtlichen Thron (unter dem Namen Pius III.) erhobenen Cardinals eine längere Unterbrechung. Ob Pinturicchio die Wandfresken 1505 oder erſt 1506 wieder in ernſteren Angriff nahm iſt zweifelhaft. (Vgl. Crowe u. Cavalcaſelle IV. 293 ff.) Zu den Wandfresken, welche in 10 Bildern das Leben des Aeneas Sylvius verherrlichen, hat Raffael, wie Vaſari einmal (V. 265) verſichert: »gli schizzi e i cartoni di tutte le storie«, und wieder ein anderes Mal (VIII. 5) erzählt: »alcuni di disegni e cartoni« gezeichnet. (In der erſten Ausgabe hat Vaſari Raffael's Antheil an den betreffenden beiden Stellen, im Leben Pinturicchio's und dann im Leben Raffael's anders begrenzt. Da ſchreibt er ihm nur die Cartons nach den Skizzen — di tutti gli schizzi fece i cartoni — zu und gibt an, daſs Pinturicchio von Raffael alle »disegni e cartoni« begehrt, dieſer ihm aber nur »alcuni« geliefert habe.) Weitere urkundliche Nachrichten über Raffael's Antheil liegen nicht vor. Beſtätigt wird er, freilich nur in Bezug auf einzelne Fresken, durch mehrere Handzeichnungen, welche nach allgemeiner Uebereinſtimmung Raffael zugeſchrieben werden. Zu dem erſten Gemälde: Abreiſe des Aeneas Sylvius zum Baſeler Concil gehört eine ſorgfältige Biſterzeichnung in den Uffizi (Br. 510). Sie unterſcheidet ſich von der Freske durch den veränderten Hintergrund; Aen. Sylvius trägt ferner ein anliegendes Gewand, der Reiter links hält keinen Hund an der Leine und neigt weniger ſtark den Kopf. Die Zeichnung iſt bereits mit einem Linienetze verſehen, um auf den Carton übertragen zu werden. Wichtiger als die äuſseren Differenzen zwiſchen Skizze und Freske erſcheint die ſtiliſtiſche Verſchiedenheit. Die florentiner Skizze bekundet eine ungleich freiere Hand, einen friſcheren Sinn für Ausdruck und Bewegung, mit einem Worte eine viel höhere Kunſtbegabung als das ausgeführte Gemälde. Das waren die Gründe, welche auf Raffael's Urheberſchaft ſchlieſsen lieſsen, ebenſo bei den drei anderen ähnlich behandelten Skizzen: für die Dichterkrönung Aenes Sylvio's in der Brera (Br. 5), für

(S. 43. 33.) die Erhebung des Aeneas Sylvius zum Legaten in Chatsworth, (wie die übrigen Raffaelblätter in der Sammlung des Herzogs von Devonshire photographirt) und für die Verlobung Kaiſer Friedrich's in Privatbeſitz in Perugia. Die Brerazeichnung iſt in Bezug auf ihre Originalität zweifelhaft, das florentiner und das chatsworther Blatt, wenn auch techniſch nicht gleich behandelt, doch gewiſs von derſelben Hand. Aufserdem befinden ſich noch in mehreren Sammlungen Studien zu einzelnen Figuren (Uffizi, Oxford, Venedig). Alle gehören zu jenen Fresken, für welche wir auch die Geſammtſkizzen von Raffael's Hand beſitzen. Der Schluſs auf den gleichen Urſprung liegt daher ganz nahe, obſchon einzelne Silberſtiftſtudien eine geringere freie Fertigkeit verrathen als die Biſterſkizzen. Doch wird jeder Zweifel wieder beſeitigt durch den Einblick in die Uebereinſtimmung, welche zwiſchen einzelnen Gruppen in den Sieneſer Fresken und in früheren Tafelbildern Raffael's waltet. Schon Crowe und Cavalcaſelle haben dieſe Aehnlichkeit (Krönung des Aeneas Sylvius und Anbetung der Könige im Vaticau, der Predella zur Krönung Mariae) betont. Da das Schülerverhältniſs Raffael's zu Perugino jedenfalls ſchon ſeit 1502 ſich gelockert hat, ſo bleibt für ſeine Mitwirkung an den Fresken in Siena ein hinreichend groſser Zeitraum (1503—1505) übrig.

S. 45. 30. Die Madonna aus dem Hauſe Anſidei trägt nach G. Scharf's Unterſuchung das Datum 1507. Die im Texte gezogenen Folgerungen werden aber dadurch nicht abgeſchwächt, vielmehr die Thatſache, daſs zwei Gruppen von Gemälden zu unterſcheiden ſind: beſtellte, meiſt gröſsere Altarwerke, in welchen Raffael in der Compoſition gebunden, an ältere Meiſter angewieſen war und freie ſelbſtändige Schöpfungen — die Madonnen, in ein noch ſchärferes Licht geſtellt. Das kleine Längenbild, Predigt Johannes (in Bowood) welches angeblich als Predella zur Madonna Anſidei gehört, hat nach dem Stiche von Capellan zu ſchlieſsen nichts mit Raffael zu thun.

Zu den Bildern Raffael's, welche noch unter dem unbeſtrittenen Einfluſſe der umbriſchen Schule gemalt wurden, zählt auch Chriſtus auf dem Oelberg im Beſitze Mr. Fuller Maitlands in Stanstead, Eſſex. Beſonders die Figuren der Soldaten im Hintergrunde ſind in Fuſs- und Beinſtellung für den erſten Studienkreis Raffael's characteriſtiſch. Die Gewänder der drei ſchlafenden Apoſtel zeigen noch conventionelle, ſchulmäſsig überlieferte Züge.

S. 54. 7. Der Zeit nach noch vor die Fresken in S. Severo wäre das groſse Wandbild in S. Onofrio (jetzt Muſeo Egiziaco) in Florenz, das Abendmahl darſtellend, zu ſetzen, wenn es Raffaeliſchen Urſprungs wäre. Das Abendmahl, im Jahre 1845 von der Tünche befreit, welche es vielleicht ein Jahrhundert bedeckt hatte, wurde anfangs mit Begeiſterung als ein ächtes Raffaeliſches Werk begrüſst, gab dann zu langen Erörterungen über den muthmaſslichen Meiſter Anlaſs und hat, Dank der befangenen Reſtauration, gegenwärtig viel von ſeiner früheren Bedeutung verloren. Die Apoſtel ſitzen mit Chriſtus an drei Seiten eines Tiſches, je zwei Apoſtel an den beiden Schmalſeiten, ſieben Apoſtel (Johannes hat den Kopf auf den Tiſch gelegt) mit Chriſtus an der Rückwand, nur Judas allein hat an der vorderen Langſeite Platz genommen. Ueber die hohe Lehne des Geſtühls blickt man durch reich ornamentirte Bogenhallen in das Freie, wo in kleinen Figuren Chriſtus auf dem Oelberge geſchildert iſt. Von den Fresken haben ſich mehrere werthvolle Skizzen erhalten: eine im Privatbeſitz in England, Studien zu mehreren Apoſteln in S. Onofrio neben der Freske ausgeſtellt und die beiden an der rechten Schmalſeite ſitzenden Apoſtel Simon und Thaddaeus in der Uffizienſammlung. Bereits zwiſchen dieſen Handzeichnungen herrſcht ein beträchtlicher Unterſchied, die letztere iſt handwerksmäſsiger gearbeitet als der h. Petrus und Andreas in der Silberſtiftſtudie in S. Onofrio. Um die Verwirrung zu vollenden, beſitzt die herzogliche Kupferſtichſammlung in Gotha einen Kupferſtich (bisher in einem einzigen Exemplar nachweishar), der ſich offenbar auf die Freske in S. Onofrio bezieht, die Anordnung und Bewegung der Figuren wiederholt, aber nicht allein den Hintergrund ganz verändert wiedergibt, ſondern auch den Character der Figuren in den älteren florentiner Stil überträgt, während Freske wie Handzeichnungen die reine umbriſche Weiſe offenbaren. Von Raffael als dem Schöpfer des Werkes iſt die Meinung der Kunſtkenner ziemlich allgemein zurückgekommen, keiner aber der an ſeiner Stelle genannten Meiſter fand bisher unbedingte Zuſtimmung. Es wurde der Ausweg ergriffen, an die Thätigkeit mehrerer Hände zu denken, wobei die Erwägung hilft, daſs Perugino ſeit 1502 eine Werkſtätte in Florenz beſaſs, in welcher mehrere »garzoni« ſich befanden. Von dieſen konnte das Werk unter der Leitung Perugino's ausgeführt worden ſein.

S. 54. 10. Die Freske von San Severo iſt in unſeren Tagen von Conſoni vollſtändig übermalt worden.

S. 56. 14. Die Madonna der Nonnen des h. Antonius geht in der Compoſition der Hauptgruppen auf ein umbriſches Bild in der Galerie von Perugia, früher in der Kirche S. Francesco, auffallend zurück, welches mit dem Namen: Bernardino da Perugia bezeichnet wird. Für die Figur Gottvaters im Tympanon liegen Studien in Lille und Oxford (Robinſon No. 30) vor.

S. 56. 18. Die Haupttafel und das Tympanon befinden ſich nur im Depot der Londoner Nationalgalerie. Beſitzer iſt noch immer Bermudez di Caſtro, Herzog von Ripalda. Das Werk führt in Kreiſen des Kunſthandels wegen des für daſſelbe geforderten hohen Preiſes den Spitznamen: »le Raphaël d'un Million«

S. 56. 34. Die Vollendung der Kreuzabnahme durch Perugino nach Filippino's Tode haben Crowe u. Cavalcaſelle (IV. 241) genau erörtert.

III.

S. 67. 42. Die Madonna del Granduca, auf Holz gemalt, iſt erſt am Ende des vorigen Jahrhunderts in Florenz entdeckt worden.

S. 68. 7. Die Madonna des Lord Cowper befindet ſich auf ſeinem Landſitze in Penshanger.

S. 72. 4. Die Geſchichte der Madonna aus dem Hauſe Orleans läſst ſich nur bis in das 17. Jahrh. zurückführen, in welcher Zeit ſie ſich im Beſitze des Bruders Ludwig's XIV. befand.

S. 72. 31. Die Madonna Tempi iſt (nach Cinelli, Bellezze di Firenze p. 182) im J. 1677 in der Caſa Tempi vorhanden geweſen, aber erſt in unſerem Jahrhundert aus der Verborgenheit gezogen worden. Eine kleine Federzeichnung von ihr befindet ſich in Chatsworth.

S 73. 1. Eine Skizze zum Kopf des Chriſtkindes in der Madonna Niccolini (Silberſtiftzeichnung) beſitzt die Liller Sammlung. In der Familie Niccolini befand ſich das Bild bereits 1677.

S. 74. 19. Die Bridgewater Madonna entſtammt der alten Galerie Orleans. Zahlreiche Skizzen ſind für dieſes Bild nachweisbar; im Louvre (Br. 276), in Florenz (Br. 490), Wien (Br. 160), im British-Muſeum (Br. 65) und in Chatsworth.

S. 75. 29. Die Jungfrau im Grünen befand ſich früher im Ambraſer Schloſſe, und wurde wahrſcheinlich 1661 vom Erzherzog Ferdinand von Tirol in Florenz, wo er ſich in jenem Jahre aufhielt, von der Familie Taddei erworben. Vgl. Baldinucci, Notizie de' profeſſori del diſegno. (Ausg. 1770) t. II. p. 337.

S. 76. 13. Die Beſchreibung der Madonna mit dem Stieglitz s. bei Vaſari VIII. 6.

S. 80. 11. Die Identität der belle jardinière mit der von Rudolfo Ghirlandajo vollendeten Madonna, welche von Filippo Sergardi aus Siena bei Raffael beſtellt worden war, würde noch ſicherer ſtehen wenn das Datum 1508 zweifellos wäre. Bedeutet die Signatur 1507, ſo bliebe es unverſtändlich, wie Raffael ein anfertiges Bild ſigniren konnte; auch fiele ja der Anlaſs, die Vollendung dem Rudolfo zu übertragen, weg.

S. 80. 28. Die Oxforder Studie für das Chriſtkind iſt von Braun (Br. 24) photographirt worden. Ein Facſimile der Skizze im Beſitze des Herzogs von Aumale hat die Gazette d. b. a. XII. p. 168 publicirt.

S. 83. 18. Ueber die Herkunft der Madonna mit dem Lamme, die ſich früher im Escurial befand, iſt nichts bekannt.

S. 83. 30. Die h. Familie aus dem Hauſe Canigiani iſt in den florentiner Schatzinventaren bis 1635 angeführt. Bei der Vermählung des Kurfürſten Johann Wilhelm mit einer Tochter Cosmo's III. kam das Bild noch im 17. Jahrh. nach Düſſeldorf, von dort nach München. Die Skizze für die Hauptgruppe bewahrt die Albertina (Br. 155). Auf dem Bilde in München ſind die Engel bekanntlich bei einer Reſtauration weggewaſchen worden, daher die Geſammtcompoſition beſſer nach Copien z. B. in der Sammlung Rinuccini in Florenz beurtheilt wird.

S. 84. 20. Ueber die Schickſale der Madonna del Baldacchino vgl. Reumont im Kunſtblatt 1847. p. 181. Sie kam 1697 aus Pescia zum groſsen Zorn der Einwohner, die ihren Gefühlen durch Spottgedichte Luft machten, in den Beſitz des Groſsherzogs von Toscana. Eine Skizze zu dem jugendlichen Heiligen links vom Throne beſitzt die Liller Sammlung (Br. 53.).

S. 85. 23. Auſser den im Texte genannten Madonnen und Heiligenbildern wären noch zu erwähnen: die im Tone aus der Reihe der übrigen Madonnen ſtark herausfallende Madonna del daca di Terranuova aus Neapel in Berlin (Skizze im Beſitze des verſtorbenen Madrider Galeriedirectors Don Madrazo (Phot. von Laurent); die Varianten des verlorenen Originals: Madonna mit der

(S. 85. 23.) Nelke; das kleine Bildchen des auferſtandenen Chriſtus im rothen Mantel, die Dornenkrone auf dem Haupte, welcher die eine Hand zum Segen erhebt, mit der anderen auf ſeine Wunde zeigt. Das Bild iſt unter dem Namen: Pax vobiscum bekannt und im Beſitze des Grafen Toſi in Brescia. Endlich der h. Georg, für den Herzog von Urbino von Raffael gemalt, jetzt in der Eremitage in Petersburg. Von dieſem h. Georg iſt der im Louvre (nebſt einem h. Michael) befindliche, welcher gleichfalls aber ohne Grund als ein vom Herzog von Urbino beſtelltes Werk ausgegeben wird, zu unterſcheiden. Die Pariſer Bilder tragen einen noch unreiferen Character an ſich.

S. 86. 3. Das Porträt einer Unbekannten in der Tribuna (No. 1120) zeigt eine junge Dame, welche das Geſicht leicht nach rechts wendet. Sie hat die Haare in ein feines Netz geſteckt, über dem grünen, rothgeſäumten Mieder ein kleines Kreuz an einer Goldkette hängen und trägt weite gleichfalls mit rothen Bändern aufgeputzte Aermel. Die rechte Hand ſtützt ſie auf eine Baluſtrade, die linke hat ſie auf den rechten Vorderarm gelegt. Am meiſten intact ſind die ſchönen vollen Hände, mit geſtricheltem Farbenauftrag. — Die ſogenannte donna gravida in der Pittigalerie (Saal der Ilias No. 229) hat den Kopf nach rechts gewendet, die eine Hand auf den Leib gelegt und hält in der anderen ein Paar Handſchuhe. Das Haarnetz iſt mit Gold durchwebt, das Mieder gelb mit ſchwarzem Beſatz, die weiten Aermel bräunlich roth. Eine urkundliche Beglaubigung liegt für keines der beiden Frauenporträte vor. Daſs Raffael während ſeiner florentiner Periode den Herzog Guidobaldo von Urbino gemalt haben ſollte, beruht auf einer miſsverſtandenen Stelle in einem Briefe Bembo's.

S. 88. 13. Ueber Hercules am Scheidewege und die antiken Schilderungen dieſer Scene vgl. Welcker Alte Denkmäler Bd. III. taf. 20.

S. 92. 40. Ueber die Oxforder Zeichnung: Tod des Adonis, ſ. die Erörterung in Rohinſon's Critical account. p. 164.

S. 95. 34. Die Handzeichnung in der Albertina (Br. 186) zur Caritas zeigt ein bisher nicht gelöſtes Räthſel. Daſs ſie ſich auf die Predella zur Grablegung beziehe, iſt ebenſo unzweifelhaft, wie daſs der Stil der Zeichnung die deutlichſten Züge der ſpäteren, römiſchen Periode trägt.

S. 96. 10. Die Documente, welche ſich auf die Uebertragung der Grablegung aus Perugia nach Rom beziehen, die Proteſte der Prioren, welche den Zorn der Bevölkerung ſchildern, ſind im Giornale di erudizione artistica Bd. I. p. 225 und II. p. 334 publicirt worden.

S. 97. 14. Der Brief an Simone Ciarla lautet:

Carissimo quanto Patre.

Jo ho ricevuta una vostra letera per la quale ho inteso la morte del nostro Illmo S. Duca, al quale Dio abi misericordia al anima e certo non podde senza lacrime legere la vostra letera, ma transiat, a quello non è riparo, bisogna avere pazientia e acordarsi con la volonta de Dio. Jo scrissi l'altro dì al Zio prete, che me mandasse una tavoletta, che era la coperta dela nostra donna dela prefetessa, non me l' ha mandata, ve prego voi li faciate a sapere quando ce persona che venga che io possa satisfare a Madonna, che sapete, adesso uno avera bisogno di loro, ancora vi prego carissimo Zio che voi voliate dire al prete e ala santa che venendo la Tadeo Tadei fiorentino, el quale u' avemo ragionate più volte insiemo, li faciue honore senza asparagno alsuno, e voi ancora li farete careze per mio amore che certo li so obligatissimo quanto che uomo che viva. Per la tavola non ho fatto pregio e non lo farò se io porò, perche ei sera meglio per me che la vada a stima e impero non ve ho scritto quello de io non poteva e ancora non ve ne posso dare aviso, pur secondo me a ditto el patrone de dita tavola dice che me dara da fare per circha trecentl ducati d'oro per qui e in francia. fatto le feste forse ve scrivero quello che la tavola monta che io ho finito el cartone, e fato pascua serimo a cio. Averia caro se fosse possibile davere una lettera di recomandatione al Gonfalonero di Fiorenza dal S. Prefetto, e pochi dl fa io serissi al Zio e a Giacomo da Roma me la fesero avere me saria grande utilo per l'interesse de una certa stanza da lavorare, la quale tocha sua Signoria de alocare, ve prego se è posibile voi me la mandiate che credo quando se dimandera al S. Prefetto per me, che lui la fara fare e a quello me ricomandate infinite volte come suo anticho servitore e familiare, non altre ricomandatione al Maestro . . . . e a Redolfo e a tutti gli altri . . . . XXI de Aprile MDVIII.

El voſtro Raphaello dipintore
in Fiorenza.

IV.

S. 101. 23. Der Schilderung Julius II. liegen aufser den betreffenden Capiteln in den Werken Reumont's und Gregorovius' über die Geschichte der Stadt Rom die venezianischen Relazionen bei Ranke (Gesch. d. P. III. Analecten p. 7) zu Grunde.

S. 104. 30. Der Antheil Giuliano's da San Gallo an Michelangelo's Berufung erhellt aus einem Briefe, welchen Francesco, Giuliano's Sohn, 1568 schrieb und in welchem er über die Auffindung des Laocoon berichtete. Der Brief ist bei Fea, Miscellanea I. 329 abgedruckt und von Reumont (Gesch. der Stadt Rom. III. b. p. 395) übersetzt.

S. 104. 40. Für Michelangelo's Anfänge in Rom ist die Hauptquelle sein an Giovanfrancesco Fattucci ungefähr im Jahre 1524 gerichteter Brief, in welchem seine Schicksale im Dienste Papst Julius' II. ausführlich erzählt werden, Milanesi N° CCCLXXXIII; aufserdem der an seinen Vater gerichtete Brief v. 31. Januar 1506. Milanesi N°. III Vgl. Springer, Michelangelo in Rom 1505—1508. Leipzig 1875.

S. 105. 10. Die Verhandlungen in Carrara 1505 führten zu den Contracten, welche bei Milanesi p. 630 u. 631 abgedruckt sind. Vgl. Frediani, Ragionamento storico su le diverse gite che fece a Carrara Michelangelo Buonarroti. Siena. 1875.

S. 105. 20. Ueber die verzögerte Ankunft der Steinblöcke berichtet der Brief an den Vater. Milanesi N°. III.

S. 107. 12. Die näheren Umstände der Flucht Michelangelo's ergeben sich aus seinen Briefen an Fattucci, ferner aber aus dem unmittelbar nach der Flucht geschriebenen Briefe an Giuliano da S. Gallo, Milanesi CCCXLIII., dem Briefe G. Balducci's an Michelangelo 8. Mai 1506 (bei Gotti II. 52) und dem Briefe P. Roffelli's v. 10. Mai 1506 (bei Gotti I. 46).

S. 108. 11. Das Sonett „Signor, se vero" wird auch in die Jahre 1517—19 gesetzt und dafs es an Leo X. im Aerger über die stetigen Verschleppungen der Arbeiten an S. Lorenzo gerichtet sei, vermuthet. Dagegen spricht aber der Umstand, dafs das Sonett auf der Rückseite einer Oxforder Zeichnung geschrieben ist, welche offenbar noch Reminiscenzen an den Schlachtcarton enthält.

S. 108. 20. Die Documente über die Verhandlungen zwischen der Signorie und dem Papste, um Michelangelo zur Rückkehr zu bewegen, so wie zwischen der Signorie und dem Cardinal von Pavia, welche der Berufung Michelangelo's nach Bologna vorangingen, sind bei Gaye II N°. XXIX—XXXI und XXXVI—XXXVIII. abgedruckt.

S. 110. 8. Ueber Michelangelo's Leben und Thätigkeit in Bologna berichten ausführlich die Briefe an den Vater: Milanesi N°. IV. und an den Bruder Buonarroto: Milanesi N°. XLVIII—LXXV.

S. 111. 10. Die Schicksale der Statue erzählt Podesta: La statua di Papa Giulio II. a Bologna (Atti e Memorie della Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna, anno VII. p. 121). Eine Skizze der Statue mit der Feder gezeichnet soll sich in der Sammlung Malcolm in London befinden.

S. 111. 24. Dafs es in der Absicht der Signorie lag, Michelangelo 1508 in Florenz festzuhalten und ihm eine Koloffalstatue als Gegenbild des David aufzutragen, erhellt aus den bei Gaye II. N°. XLI. und XLII. mitgetheilten Briefen des Gonfaloniere Soderini an Alberigo Malaspina, marchese di Massa. Vgl. Frediani p. 33.

S. 111. 35. Der Ricordo Michelangelo's, vom 1. Mai 1508, ist bei Milanesi p. 563 abgedruckt. Ebendort die Zahlung an Roffelli für den Bewurf der Decke und die Zahlungen an Granacci.

S. 112. 4. Der Brief an Frate Jacopo Jesuato bei Milanesi N · CCCXLIV. Die Verhandlungen mit Malergehilfen in Florenz leitete Granacci. Sein Brief an Michelangelo über die Bedingungen derselben ist bei Pini scritture N°. 135 facsimilirt Michelangelo's Unzufriedenheit mit ihnen deutet der Brief an seinen Vater, Milanesi N°. X an.

V.

S. 116. 10. Als Probe mag hier das Facsimile eines Blättchens des Oxforder Skizzenbuches stehen. (S. S. 501.)

S. 116. 22. Milanesi N°. X. Beachtenswerth ist die Stelle: »e questa è la difficultà del lavoro, e ancora el non esser mia professione.

S. 117. 2. Milanesi N°. XXI. Denselben Inhalt bringt der vorangehende Brief N°. XX. Offenbar ist derselbe nur als Concept aufzufassen. Viele der älteren Briefe Michelangelo's, welche nach den Handschriften im Britischen Museum herausgegeben wurden, sind mit einem falschen Jahresdatum versehen. Der Irrthum ist bei ihrer Benutzung stillschweigend corrigirt worden.

S. 117. 21. Die Schmal- und Langſeite, die Michelangelo 1511 in Angriff nimmt, werden in dem Briefe an Fattucci (Milaneſi No. CCCLXXXIII.) erwähnt.

S. 117. 25. Der Brief vom 21. Aug. 1512 an ſeinen Bruder, ſ. bei Milaneſi No. LXXXIX.

S. 117. 30. Milaneſi No. XCI. und (bisher falſch datirt) No. XV.

S. 117. 35. Die Hoffnung, das Grabdenkmal beginnen zu können, leſe ich aus dem (falſch datirten) Briefe an ſeinen Vater No. XVIII. heraus: *„mi fu promesso infra pochi dì che la s'acconcierebbe e che io cominciassi a lavorare. Dipoi è visto che la sarà cosa lunga.“* Das richtige Datum 1511 ergibt ſich aus dem Zuſammenhange mit den Briefen No. XVII. und No. LXXXV, welcher letztere das Datum des Empfanges von der Hand Buonarotti's trägt 1510 (i. e. 1511 nach römiſcher Rechnung) a dì 15 di gennaio ricevuta.

Skizzen zu den Deckenbildern in der Sixtiniſchen Kapelle. Oxford.

S. 123. 43. Den Carton der Verſpottung Noahs beſaſs Bindo Altoviti. Vaſari XII. 272.

S. 131. 8. Eine Abbildung des Siegelringes iſt am bequemſten in Bucher, Geſch. der techniſchen Künſte 1875. Bd. I. Taf II. No. 3 einzuſehen.

S. 131. 36. Die Scene der ehernen Schlange aber in weſentlich veränderter Compoſition gibt eine Röthelzeichnung in Oxford (Br. 72) zweimal wieder.

S. 139. 44. Es ſcheint, daſs die Decke im vorigen Jahrhundert eine theilweiſe Uebermalung (wie das jüngſte Gericht) erduldet hat. *„J'ai vu,* heiſst es in der Deſcriptinn historique de l' Italie par Richard 1769 V. p. 375, *en* 1762 *de très-médiocres artistes, occupés à recouvrir de draperies les plus belles figures nues du tableau et du plafond.“* Studien für die einzelnen Figuren ſind in allen größeren Sammlungen vorhanden, die Modellakte von beſonderem Intereſſe.

VI.

S. 142. 7. Die Stelle aus Caporali's Commentar zu Vitruv iſt bei Vermiglioli, Memorie di B. Pinturicchio, Perugia 1827 p. 5 abgedruckt: *„Bramante fu di natura di non bramare punto le ricchezze, e quella, che pure avesse avuta con la prudentissima liberalità sua la disprezza. Finalmente Julio Summo pontefice per singulare amore, che gli portava, quasi contro la*

(S. 142. 7.) *voglia di esso Bramante sotto pena di santa obbedienza lo fece ricco e gli donò a esso, e suoi servi benefici, et officj di grandissime pensioni annuarie più che non bisognava assai alla sua decente vita, et vestimenti, et con questo insieme con Pietro Perugino, Luca di Cortona, et Bernardino Perugino cognominato Pinturicchio pittori ue siamo in Roma ritrouati in casa sua da esso invitati ad una cena, et per più ese ragionate questo intendere.*

S. 142. 12. Albertini Mirabilia Romæ (in dem Sammelwerke: de Roma prisca et nova varii autores, Romæ ex ædibus Jacobi Mezochii 1523.) p. LXV. v. „*Sunt præterea aulæ et camere adornatæ variis picturis ab excellentibus pictoribus concertantibus hoc anno instauratæ.*

S. 143. 33. Den Text des Briefes an Fraucia hat Malvaſia in ſeiner Felsina pittrice. Bologna 1678. t. II. p. 48 nach einer Abſchrift publicirt.

S. 145. 29. In der Relazione della Corte di Roma 1664 heißt es p. 33, daſs zu den Obliegenheiten des prefetto della Signatura di Gratia gehört: „*d' intervenire alla Signatura di Gratia, che si fa avanti il papa e segnare ogni supplica e gratia che passi in essa, dove intervengono li dedici prelati votanti — e la detta Signatura si tiene ogni volta che piace a sua Santita in giorno di Martedi e di Sabbato.*“

S. 154. 31. Als Vorbild für den Marſyas diente eine der in den Uffizi bewahrten Marmorſtatuen No. 155 oder 156.

S. 158. 29. Die Skizzen und Studien zur Disputa ſind jetzt am vollſtändigſten in Ruland's Windſorcatalog aufgezählt.

S. 170. 5. Der Apoll auf dem Kupferſtich Marcantons iſt auf dem antiken Relief im Louvre: Wettſtreit des Apoll mit Marſyas (bei Clarac Mus. de sculpt. II. Pl. 123 No. 731, am bequemſten einzuſehen bei Müller-Oesterley II. taf. XIV. No. 152), welches aus der borgheſiſchen Sammlung ſtammt, nachgewieſen worden.

S. 170. 30. Ueber den furor divinus der Dichter heißt es bei Marſilius Fiſinus Epiſt. l. I. (Opp. I. 634): *Vera est Platonis sententia poesim non ab arte sed a furore aliquo divino proficisci.* p. 673: *Vera poesis a Deo ad Deum Carmina illa solum divina musica, musarumque furore infusa (existimat Plato), quæ quando musica humana cantantur et cantorem ipsum et audientes quodammodo concitant in furorem.*

S. 171. 6. Die Verknüpfung der Dichter mit den Muſen hat auch Marſilius Fiſinus (In Jonem. de furore poetico Opp. p. 1281) angedeutet: *Orpheum afflavit Calliope, Musæum Urania, Homerum Clio, Polymnia Pindarum, Erato Sapphon, Melpomene Thamyram, Terpsichore Hesiodum, Thalia Maronem, Nasonem Enterpe.* Auf Raffael's Parnaſs iſt die Zahl der Dichter verdoppelt. Wir zählen 18 Poetenfiguren. Der Gedanke liegt nicht allzufern, daſs Raffael jeder Muſe einen alten und einen neueren Dichter beigeſellt hat.

S. 171. 25. Auf die Schilderung Homers mag vielleicht Politians, der begeiſterte Homerverehrer Einfluſs geübt haben. Politian in ſeiner Oratio in expositione Homeri erwähnt nach Silius Italicus (Pun. lib. XIII. v. 781. seq.) die Frage des Scipio in der Unterwelt an die Sibylle, wer der Mann ſei

> cui luce refulget
> præcipua frons sacro viro, multæque sequuntur
> mirantes animæ et læto clamore frequentant.
> qui vultus! quem si stygia non esset in umbra
> dixissem facile esse deum —.

S. 172. 38. ſt. es l. er.

S. 175. 16. Die prägnanteſten Stellen in Caſtellefi's Buch: de vera philosophia ex quattuor doctoribus ecclesiæ Rom 1514 lauten: „*non creditur philosophis, creditur piscatoribus; non creditur dialecticis, creditur publicanis. Geometria arithmetica et musica habent in sua scientia veritatem sed non est scientia pietatis. Quotus quisque nunc Aristotelem legit, quanti Platonis vel libros novere vel nomen? vix in angulis ociosi eos senes recolunt, rusticanos vero nostros et piscatores totus orbis loquitur.*“

S. 175. 40. Ueber die Studien des Herzogs von Urbino berichtet Veſpaſiano da Biſticci in ſeinen Vite (ed. Barbera, Firenze 1859) p. 91 „Avendo udita l' Etica più volte tutta, si fece leggere la Politica. Avenda udita l'Etica e la Politica, volle udire de' libri naturali di Aristotile e fesse leggere la Fisica. Avendo notizia di filosofia, volle avere notizia di teologia.“

S. 176. 16. Die wichtigſten Belegſtellen aus der humaniſtiſchen Literatur, insbeſondere aus Marſilius Ficinus ſind in den folgenden Zeilen zuſammengeſtellt. Einzelne hier nicht angeführte wurden bereits in den »Bildern aus der neueren Kunſtgeſchichte« S. 146 erwähnt. Die Summe derſelben

(S. 176. 16.) könnte leicht vermehrt werden, doch reichen die hier gegebenen Citate hin, die Richtigkeit der im Texte vertretenen Auffaſſung und daſs dieſe der in der Renaiſſance herrſchenden Bildung entſprach, zu beweiſen.

Das Lob der Philoſophie, ihre Gleichſtellung mit der Theologie, ſpricht Marſilius Ficinus in ſeinen Briefen wiederholt aus, l. VII. (p. 853): *philosophia et religio germanæ sunt. Zoroastris philosophia ut testatur Plato nihil est aliud quam sapiens pietas cultusque divinus.* Vgl. damit Poggio in ſeiner historia disceptativa convivialis secunda, wo es am Schluſse heiſst: *„Philosophia et theologia divinæ artes, quæ semper fidei propugnaculum fuere, quæ principatum inter omnes doctrinarum facultates tenent, quæ homines ad coelestium contemplationem inducunt.“*

Ueber die Chriſtlichkeit Plato's: Marſilius Ficinus epp. l. VII. p. 855: *Plato alter Moses, Platonici mutatis paucis Christiani.* ibid. l. VIII. p. 866: *„Platonem nihil aliud esse quam alterum Mosem attica lingua loquentem.* Er hebt auch die Aehnlichkeit zwiſchen Chriſtus und Socrates hervor. Vgl. damit Antonius Panormita an Poggio (Poggii Opp. ed. Argentor. 1513 p. 132): *Plato princeps philosophorum, non quidem homo christianus sed qui deum non ignoraverit, imo unum deum servaverit cæterosque angelos vel dæmones dixerit* und Politian epp. l. XII. an Lorenzo Medici: *Plato est philosophorum omnium parens ac deus, totiusque sapientiæ terreste oraculum.*

Ueber die Ausbreitung der Philoſophie: Marſilius Ficinus epp. l. VIII. p. 871: *„non absque divina providentia factum est, ut pia quædam philosophia quondam et apud Persas sub Zoroastre et apud Aegyptios sub Mercurio nasceretur utrobique sibimet consona.“* Orpheus hat die Philoſophie dann bei den Thrakern, Pythagoras bei den Griechen und Italern ausgebreitet. Endlich kam Plato. Sie alle ſind Theologen. *Vetus autem theologorum mos erat, divina mysteria tum mathematicis numeris et figuris, tum poeticis figmentis obtegere.“*

Ueber die aufſteigende Ordnung der Wiſſenſchaften, welche dem ascensus a substantia ad incorporea entſpricht, heiſst es bei Marſilius Ficinus epp. l. IV. p. 761: *Honestis exhortationibus adolescentis animus ita formandus ut moderatus paccatusque reddatur. Quam quidem educationem moralem Ethicen nominant. Adjicienda est mathematicorum cognitio, quæ de numeris, planis, figuris etc. agit. Est autem in his percipiendis apud Platonicos ordo, ut arithmeticam sequatur geometria, geometriam stereometria, hanc astronomia, astronomiam denique musica. His perceptis Plato dialecticam id est demonstrandæ veritatis scientiam tradit. Philosophia est ascensus animi ab inferioribus ad superna.“* Ebenſo lehrt Marſilius Ficinus in ſeinem Commentar zu Plato (in Epinomidem) p. 1526: *„In hoc libro dum ad felicitatem quam in sapientia religiosa procul dubio collocat, perducere non contendit, proprium legitime philosophantis depingit ingenium et convenientibus disciplinarum gradibus erudit et format. Demonstrat virtutibus tum moralibus tum speculativis acquiri sapientiam et pietatem, beatitudinis fundamenta. Ubi vero speculatrices doctrinas enumerat primo quidem arithmeticam non laudat solum verum etiam admiratur; addit numerum ab ipso Deo traditum velut rationis discursionisque necessarium instrumentum. Laudat præterea geometriam, mensuras spectantem et stereometriam librantem pondera et astronomiam coelestia observantem et musicam concentum coelestium imitantem. Commendat quoque physicam ubi de corporum generibus, compositionibus, animalibus, motionis et generationis principio tractat, dialecticam denique id est metaphysicam et apicem hujus theologiam velut reginam omnibus anteponit, videlicet singulis ceu gradibus utentem ad conveniendum Deum atque adorandum.“*

Die Stellung Platons zu Ariſtoteles wird durch folgende Stelle bei Marſilius Ficinus (epp. l. VII. 858) characteriſirt: *„Peripatetici quidem quanta ubique ratione naturalia disposita sint, diligentissime disputant. Platonici vero hæc quantum insuper illi qui hæc numero pondere mensura disposuit debeamus ostendunt.* Dieſe Stelle erklärt ausreichend den nach oben zum Himmel weiſenden Arm Platon's.

S. 176. 43. Marſilius Ficinus (epp. l. IV. 766). *Vestibulo academiae inscriptum erat: Nemo hue geometriae expers ingrediatur.* Vgl. Cælii Calcagnini Opp. p. 23 (epp. l. II. Thomæ Calc. Nepoti): *In foribus Academiae scriptum fuit: οὐδεὶς ἀγεωμέτρητος εἰσίτω.*

S. 177. 13. Honorius Autod. Expositio in cantica canticorum (Migne, Honorii Autod. Opp. p. 348): *„auctor civitatis ut Romulus Romæ, auctor sceleris ut Judas Christi mortis, auctor libri ut David Psalterii, Plato Thymaei.“*

S. 178. 25. Wie man zu Raffael's Zeiten über die äuſsere Erſcheinung und das Auftreten der alten Philoſophen dachte, lehrt folgende Stelle aus Calcagnini's Briefwechſel (Calcagnini Opera aliquot.

(S. 178. 25) Basel 1544 p. 42. Ep. Comiti Thomae Calcagnino nepot. vor 1518 geschrieben): „*Quali habitu quorundam philosophorum statuae ponerentur scribis tibi abunde compertum esse: sed ipsius habitus rationem eamsamque significas nondum esse perspectam. Ego quid nunc in mentem venit enarrabo magis ut consilium meum in satisfaciendo tibi perpetuo tuear et quod nimis iuris consulti, sartum tectum habeam, quam quod hoc tempore hoc agam: Platoni si quidem lati humeri et nomen et formam dederunt; Socrati prudentia canam albicantemque comam attulit; Pythagorae rerum abditarum pretium et excellens indicatura femur aureum fecit; Zenonis frontem severitas professionis contraxit; Aristotelis contentionum et disceptationum cansa bracchium et pallio expedivit; Chrysippus sorites suos et syllogisticam brevitatem contracta in conditum manu ostendit, quam Euclidos dimetiendi causa expandit; Heraclito fletus et rerum humanarum miseratio oculos conniventes et semihiulcos reddidit; sed illas Democritus apertis labris irridet; Xenophanes collecto crure ad statorias disputationes se parat; Aratus panda fronte sidera contemplatur; Zeuxippus inclinata cervice geometricas notas quas eleganter quidam humana vestigia nuncupavit, in docto pulvere conjuctur; Cleanthi antlia et hauriendi putcum labor digitos attrivit, Diogeni incuria cynica barbam promisit ne disquammavit; Epicurus inter delicias curata cute nitet ac voluptuatur. Haec raptim.* Dafs diese Schilderung auf den Brief des Sidonius Apollinaris zurückgeht, welcher schon im vorigen Jahrhundert und neuerdings wieder zur Erklärung der Schule von Athen herangezogen wurde, erkennt man auf den ersten Blick; nicht minder deutlich ist aber auch das Spiel des Rhetorenwitzes, welcher der ganzen Schilderung zu Grunde liegt. Die äufseren Merkmale sind nicht einer plastischen Anschauung entlehnt, vielmehr bilden spitzfindige Unterschiede einzelner Lehren den Ausgangspunkt für das vermeintliche Aussehen der Philosophen. Ein Künstler konnte von der Beschreibung keinen Gebrauch machen. Hätte, was übrigens ganz undenkbar ist, Raffael dieselbe benutzt, so würde es gewifs Calcagnini, der über Raffael's Leben gut unterrichtet war, hervorgehoben haben.

Kopf Raffael's aus der Schule von Athen.

S. 178. 30. Dafs Raffael antike Sculpturen nicht vor Augen hatte, als er die Schule von Athen entwarf, ist auch das Resultat der Untersuchungen, welche P. Schuster in der Schrift: über die erhaltenen Porträte der griechischen Philosophen, Leipzig 1876, angestellt hat.

S. 180. 3. Die Berechtigung, die Halle als einen tempelartigen Raum darzustellen, entnahm Raffael dem Gebete, welches beim Beginn platonischer Lectionen verrichtet wurde: *aspira nos precor alme Deus, narrabo nomen tuum fratribus meis, in medio ecclesiae narrabo te.* Marsilius Fic. epp. l. VIII. p. 886.

S. 180. 17. Die Gemme Lorenzo's befindet sich im Museo Nazionale in Neapel. Abbildung bei Müller-Oesterley II. t. XIV. No. 151.

S. 180. 22. Marsilius Ficinus Comment. in Timaeum p. 1491: *Sapienti lex Deus est, insipienti libido.* p. 1499. *Superbi sicut Dei legem reliquerunt ita deseruntur a Deo. Deserti autem peccant atrocius et miserabilius cruciantur.*

S. 180. 28. In dem Relief mit dem Thierkreise darf man wohl eine Anspielung auf die Naturlehre des Aristoteles vermuthen.

S. 182. 13. Das Porträt Raffael's in der Schule von Athen mufs immer noch als die sicherste Urkunde für die äufsere Schilderung Raffael's gelten, da wenigstens die Umrisse intact geblieben sind,

(S. 182. 13.) während das Selbſtporträt in Florenz allerdings durch Reinigung und Uebermalung viel von dem urſprünglichen Charakter verloren hat. Die vollſtändige Aufzählung der Raffael'ſchen Selbſtporträts giebt Ruland in ſeinem Windſorcatalogue.

S. 182. 23. Die Tafel mit den Tontheilen und Tonverhältniſſen findet in zahlreichen Schriften des XV. und XVI. Jahrh. ihre Erklärung. Außer von Alberti (de architectura l. IX. und Marſilius Ficinus (p. 1207 ff.) werden die Tonverhältniſſe auch von Politian (prælectio cui titulus Panepiſtemon) und ausführlich von Cnleagnini (epp. V. p. 71) behandelt.

S. 184. 21. Marſilius Ficinus in Plotinum p. 1541: *Mulieres quoque diſcipulae Plotini, hic et pupillorum tutor erat diligens.*

S. 186. 30. Skizzen mit der Feder und Biſter zu beiden hiſtoriſchen Gruppen beſitzt das Städelſche Muſeum in Frankfurt. Zu der Allegorie iſt merkwürdiger Weiſe keine Handzeichnung nachweisbar.

VII.

S. 191. 4. Beide in Sta. Maria del popolo bewahrte Bilder, das Porträt Julius' II. und die Madonna di Loreto befanden ſich 1595 im Beſitze des Cardinals Sfondrati. Dann folgt in der äußeren Geſchichte der beiden Bilder, deren Aufhellung namentlich für das Verhältniß der beiden florentiner Exemplare des Papſtporträts wichtig wäre, eine große Lücke. Stammt das Pittiexemplar aus dem Nachlaſſe Sfondrati's, dann war es das urſprünglich in der Kirche M. del popolo aufgeſtellte Werk und ſein Anſpruch auf Originalität würde entſchieden geſteigert. Ueber Sfondrati's Sammlung berichtet L. Urlichs in Lützow's Zeitſchrift f. b. K. Bd. V. S. 49.

S. 191. 30. Unter den mehr als zwei Dutzend Exemplaren der Madonna di Loreto wird das in Florenz im Beſitze des Cavaliere Laurie befindliche am meiſten gerühmt. Studien zu dem Bilde in Silberſtift bewahrt das Lilleer Muſeum. Gleichfalls in die erſten römiſchen Jahre fällt die ſog. Aldrobrandiniſche Madonna oder Mad. des Lord Garvagh in der Londoner Nationalgalerie. Die Madonna ſitzt vor einem Pfeiler mit dem Chriſtkind auf dem Schooße, welches von dem rechts ſtehenden Johannes eine Nelke empfangen hat. Dankbar blickt die Mutter auf den kleinen Geber und zieht ihn mit dem linken Arm heran.

S. 192. 37. Vaſari (XII. 30) beſchreibt die Madonna del divino amore genau und gibt als Beſteller den Lionello da Carpi an. Aldrovandi p. 208 führt nur im allgemeinen »in casa del Reverendissimo di Carpi« Raffaeliſche Werke an: »fanno fregio intorno a detta stanza bellissimi quadri di pittura di man di Raffaelo d'Urbino.«

S. 193. 37. Eine Skizze zur Madonna Alba (Federzeichnung getuſcht mit aufgehöhten Lichtern) befindet ſich in der Albertina (Br. 147).

S. 209. 34. Die zuſammenfaſſende Schilderung der Raffael'ſchen Kunſt ſ. bei Vaſari XII. 52.

S. 214. 22. Eine Rothelzeichnung für die Hauptgruppe der Madonna mit dem Fiſche — Modellſtudien — bewahrt die Uffizienſammlung. Die Geſchichte des Bildes hat Reumont in der Augsb. Allg. Z. 1856. N°s. 92, erzählt.

S. 215. 7. Hier wäre die Madonna mit den Kandelabern, früher in der Galerie Borgheſe, ſpäter in Lucca, zuletzt im Beſitze Munro's in London anzureihen, wenn die ſteife Zuſammenſtellung der beiden Kandelaber tragenden Engel mit der reizenden Hauptgruppe (die Mad. bis zum Schooße ſichtbar, den Kopf leiſe nach rechts gewendet, mit niedergeſchlagenen Augen, hält das Kind, welches nach dem Buſen greift, das Geſicht aus dem Bilde heraus gegen den Beſchauer kehrt) nicht eine Ueberarbeitung eines älteren Entwurfes vermuthen ließe. Es iſt ein florentiniſches Motiv in römiſchen Formen.

S. 216. 28. Eine flüchtige Skizze zur Madonna della Sedia befindet ſich im Lilleer Muſeum, auf demſelben Blatte ein Entwurf zur Madonna aus dem Hauſe Alba. Der Sedia in der Compoſition nahe verwandt erſcheint die in mehreren Exemplaren (München und Turin) vorhandene Madonna della Tenda.

VIII.

S. 222. 14. Der Schilderung Leo's X. und ſeines Hofes liegen außer den bekannten Werken von Reumont und Gregorovius zu Grunde die von Ranke (Geſchichte der römiſchen Päpſte III. Bd. Anmlecten p. 12) mitgetheilten venezianiſchen Relationen.

S. 226. 36. Den Brief Paulucci's hat Campori Notizie inedite di Raffaelo da Urbino p. 12 publicirt.

S. 227. 26. Ueber Peruzzi's Decorationsmalerei berichtet Vasari VIII. 224.

S. 229 27. Michelangelo's Briefe aus dem Jahre 1512 sind bei Milanesi theilweise unter falschem Datum abgedruckt; so der an den Vater gerichtete No. XXII, wie sich aus der Vergleichung mit No. XC. an Buonarroti, welcher das eigenhändige Datum Buonarroti's: 9 September 1512 trägt, ergibt. Die Briefe XC und XCI enthalten die im Texte citirten politischen Mahnungen Michelangelo's.

S. 229. 43. Den Verlust des Amtes bei der Zollstätte deutet der Brief Michelangelo's an den Vater (Milanesi No. XXXVII) an. Michelangelo will selbst an Giuliano Medici schreiben. Hilft seine Fürsprache nicht, *„pensate se si può vendere ciò che noi abbiano e sadrino a abitare altrove."* Die Bittschrift des Vaters um Wiederanstellung theilt Gotti II. p. 31 mit.

S. 230 7. Die Klage über sein plagvolles Dasein, zugleich Ankündigung, dass er im September in Florenz eintreffen wolle — er glaubt bis dahin die Fresken an der Decke beendigt zu haben — in dem Briefe vom 24. Juli 1512 bei Milanesi No. LXXXVII. Vgl. No. XCI. vom 18. Sept. 1512. (das Datum ist in beiden Briefen von der Hand Buonarroti's angegeben), wo es heisst: Jo v'aviso che io non ò un grosso e sono si può dire scalzo e gnudo e non posso avere el mio resto se io non ò finita l'opera."

IX.

S. 231. 10. Die Beschreibung des Juliusdenkmales bei Condivi cap XXVI. Vasari's Schilderung in der ersten Ausgabe 1550 ist viel summarischer: *„Perche tale opera da ogni banda si potesse vedere, la cominciò isolata et della opera del quadro, delle cornici et simili ciò è dell' architettura degli ornamenti la quarta parte con sollecitudine finita. Cominciò in questo mezo alcune vittorie ignude che hanno sotto prigioni et infinite provincie legati ad alcuni termini di marmo i quali vi andavano per reggimento et ne abbozzò una parte figurando i prigioni in varie attitudini a quelle legati dei quali ancora sono a Roma in casa sua per finiti quattro prigioni."* Darauf lässt Vasari sofort die Schilderung des Moses folgen. Offenbar hat Vasari bald einen früheren Entwurf bald die spätere reducirte Gestalt des Denkmals vor Augen und mischt und verwirrt die verschiedenen Anschauungen.

S. 233. 41. Henle, Die Menschen des Michelangelo im Vergleich mit der Antike. Rostock 1871.

S. 235. 14. Der Vertrag vom 17. Nov. 1505 bei Milanesi p. 630, ebendort p. 631 der Contract mit den beiden Steinmetzmeistern Guido d'Antonio di Biagio und Matteo di Cucarello da Carrara. Der Selbstbericht Michelangelo's ist aus dem oft erwähnten Briefe Michelangelo's an Fattucci (Milanesi No. CCCLXXXIII. pag. 426) entlehnt.

S. 236. 19. Ueber das Veto des Papstes berichtet der Gonfaloniere Soderini an Alberigo Malaspina am 16. December 1508. Gaye II. No. LI.

S. 236. 22. Milanesi No. XVIII.

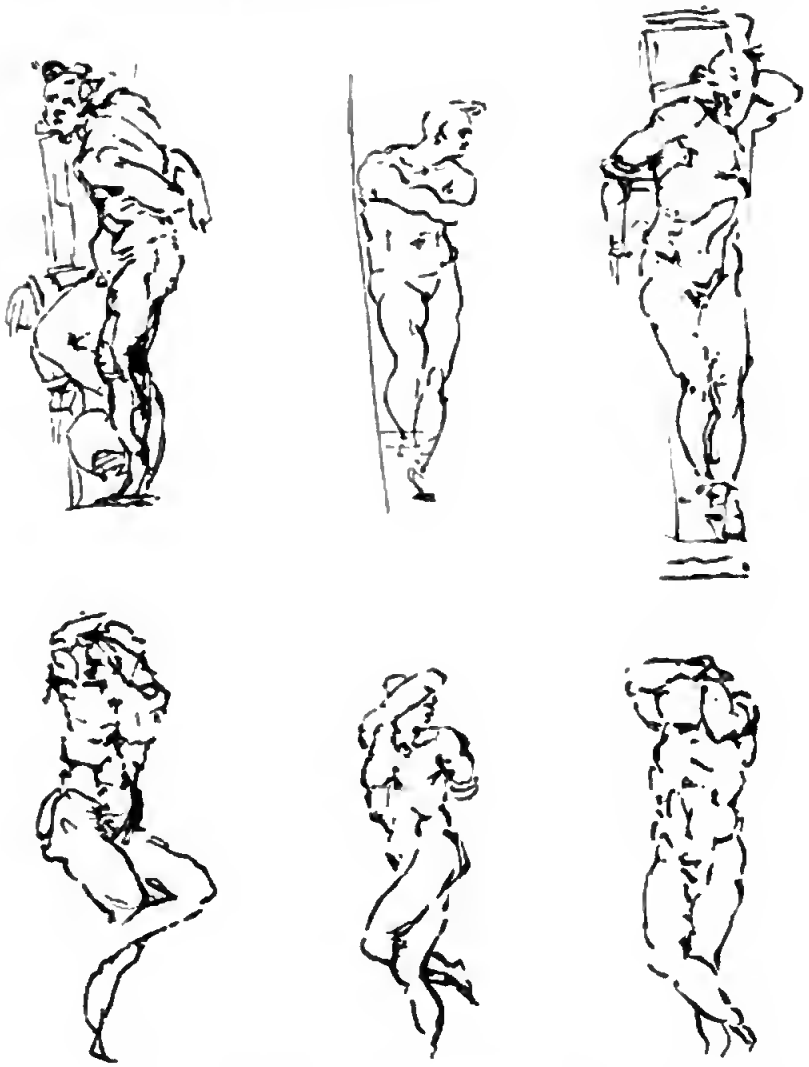
S. 236. 30. Milanesi No. XXXVI.

S. 238. 5. Der Vertrag vom 6. Mai 1513 ist bei Milanesi p. 635 in lateinischer und italienischer Sprache abgedruckt. Zur richtigen Beurtheilung des Verhältnisses der Pläne muss eine Stelle aus dem Vertrage vom Jahre 1532 (Milanesi p. 702) herangezogen werden: *„Julius papa Secundus in humanis agens locavit et ad fabricandam dedit et ad construendum sui sepulchrum seu sepulturam marmoream pro ducatis decem millibus; et inde defuncto predicto Julio illius executores pro sexdecim millibus seu verioribus summis predicto magistro Michaeli Angelo denuo locarunt."* Am Schlusse des an Fattucci gerichteten Briefes (Milanesi p. 428) heisst es: *Dipoi venne la morte di papa Julio; e a tempo del principio di Leone Aginensis volendo accrescere la sua sepultura cio è far maggiore opera che il disegno ch 'io avevo fatto prima, si fece un contratto. E non volendo io ch' e' vi mettessino a conto della sepultura i detti tre mila ducati ch' io avevo ricievuti mostrando ch' io avevo avere molto più, Agiaensis mi desse, che io ero ne cinrmadore.*

S. 238 30. Der Vertrag mit Antonio del Ponte a Sieve s. bei Milanesi p. 640. Der Brief Michelangelo's an den Vater (Milanesi XXXII), wahrscheinlich in das Jahr 1513 fallend, lässt vermuthen, dass Michelangelo die Arbeiten am Denkmale in Florenz fortzusetzen die Absicht hatte: *„dipoi ò disposto com' io è finiti questi marmi che io è qua, venire a fare il resto costà.*

S. 238. 43. Die kleinen Figuren auf dem Oxfordblatte folgen unten im Holzfchnitte.

S. 239. 10. Die Zeitbeftimmung für die Sklaven läfst fich ganz genau feftftellen. Als Michelangelo an denfelben arbeitete, befuchte ihn Luca Signorelli und borgte von ihm eine Geldfumme, um welche er dann Michelangelo prellte. Das gefchah aber *„stend' io a Roma el primo anno di papa Leone"*, alfo 1513. Milaneft N°. CCCLIV.



Skizzen zu den Gefangenen am Juliusdenkmal in Oxford.

S. 242 2 Condivi (cap. XL) erzählt, dafs Michelangelo in Florenz, als die Arbeiten an der Lorenzofaffade in den letzten Jahren der Regierung Leo's X. ftockten, einige Marmorblocke, die er befafs, für das Grabmal zu bearbeiten anfing.

S. 242. 30. Ueber das Wachsmodell im Kenfingtonmufeum f.: Robinfon Italian Sculpture of the middle ages and period of the revival of Art. A descriptive Catalogue. London 1862. p. 141.

S. 244 36. Die Thätigkeit Michelangelo's an dem Juliusdenkmale im Jahre 1515 bezeugen die Briefe an feinen Bruder Buonarroti: Milaneft N°. XCVII. *„ò comperato forse venti migliaia di rame, per gittar certe figure;* N° CI: *io ò di bisognio d'una certa quantità di marmi e non so*

(S. 244. 36.) *come mi fare;* No. CIII. *Io poi che tornai di costà* (alſo war Michelangelo im Sommer 1515 in Florenz und Carrara geweſen) *non ò mai lavorato; solo ò atteso a far modegli e a mettere a ordine e' lavoro, i' modo che io possa fare nno sforzo grande e finirlo in dna o tre anni per forza d' nomini, e così ò promesso.*"

S. 243. 4. Der Vertrag vom 8. Juli 1516 f. bei Milanaſi p. 644.

S. 246. 40. Die Klage, daſs Michelangelo mit der Arbeit gegen das empfangene Honorar im Rückſtand iſt, ſteht in dem Briefe bei Milaneſi No CX

S. 246. 44 Ricordi bei Milaneſi p. 566. „*Ricordo come oggi questo dì cinque di sittembre giunsi in Carrara nel mille cinque cento sedici.*

S. 247. 3. Brief an ſeinen Vater vom 20. September 1516 aus Carara: „*spero, se sta buon tempo, infra dna mesi avere a ordine tutti e mia marmi. — ò speranza, che le cose anderanno bene.*

S. 247. 5. Ueber die Erkrankung des Vaters handelt der Brief bei Milaneſi No CXII.

S. 248. 20. Ricordi bei Milaneſi p. 565, in anderer Faſſung p. 567.

X

S. 249 18. Der Brief an Simone Ciaria vom 1. Juli 1514 lautet:

Carissimo in iocho de Patre.

Ho ricevuto una vostra a me carissima per intendere che voi non sete corociato con mecho, che in vero nvereste torto, considerando quanto è fastidioso io scrivere quando non importa, adesso importandomi ve rispondo per dirvi intieramente qnanto io posso fare ad intendere. Prima circa n tordona (torre donna) ve rispondo che quella che voi mi volisti dare prima ne son contentissimo e ringratione Dio del continno di non haver tolta ne queiin ne altra, e in questo son stato più savio di voi, che me la volevi dare. Son certo che adesso lo conoscete ancora voi, ch' io non saria in locho dove lo son, che fin in questo dì mi trovo havere roba in Roma per tre mila ducati d'oro, e d'entrata cinquanta scudi d'oro, perchè la Sanctita di N. S. mi hà dato perchè io attenda alla fabrica de San Petro trecentu ducati d'oro di provisione, ii quali non mi sono mai per mancare sinche io vivo, e son certo haverne degl' altri e poi sono pagato di quello io lavoro quanto mi pare a me, e hò cominciato un altra stantia per S. Stà. a dipignere che montarà mille ducentu ducati d'oro si che Carissimo Zio vi fò honore a voi et a tutti le parenti et alla Patria, ma non resta che sempre non vi habbia in mezo al chore, e quando vi sento nominare, che non mi paia di sentir nominare nn mio Patre, e non vi iamentate di me, che non vi scrivo, ch' io me haveria a iamentare di voi, che tutto il di havete la penna in mano, e mettete sei mesi da nna lettera a l'aitra, ma pure con tutto questo non mi farite corociare con voi, come voi fate con mecho a torto. Sono uscito da proposito della moglie, ma per ritornare vi rispondo, che voi sapete che Santa Maria in Portico me vol dare una sua parente, e con iicenza del Zio Prete e vostra li promesi di fare qnanto sua Rma Signoria voieva, non posso mancar di fede, simo più che mai alle strette, e presto vi avviserò del totto; habiate patienza, che questa cosa sl risolva cosi bona e poi farò, non si facendo questa, quello voi vorite, e sapia che se Francesco Buffa ha delli partiti che ancor io ne hò, ch' io trovo in Roma una Mamola bella secondo hò inteso de bonissima fama Lei e ii loro, che mi vol dare tre mila scudi d'oro in docta, e sono in casa in Roma, che vale più cento ducati qui, che ducento là siatene certo. Circa a star in Roma non posso star altrove più per tempo alcuno per amore della fabrica di Santo Petro, che sono in locho di Bramante, ma qual locho è più degno al mondo che Roma, qual impresa è più degna di Santo Petro, ch' è il primo tempio del Mondo, e che questa è la più gran fabrica che sia mai vista che montarà più d'un millione d'oro, e sapiate che'l Papa hà deputato di spendere sessanta mila ducati l'anno per questa fabrica e non pensa mai altro. Mi ha dato un Compo. Frate doctissimo e vecchio di più d'octant' anni, el Papa vede che'l puoi vivere pocho, hà risoluto S. Santità darmelo per Compagno ch' è huomo di gran ripatatione sapientissimo accio ch' io possa imparare, se ha alcun belio secreto in architectnra, accio io diventa perfettissimo in quest' arte, hà nome fra Giocondo; ed ogni dì ii Papa ce manda a chiamare, e ragiona un pezzo con noi di questa fabrica. Vi prego voi voliate andar al Duca e alla Duchezza e dirli questo, che sò lo haveranno charo a sentire che un ioro servo si facci honore, e racomandatemi a ioro

Signoria, ed io del continuo a voi mi racomando. Salutate tatti gli amici e parenti per parte mia, e massime a Ridolfo el quale hà tanto buono amore en verso di me. Alli primo Luglio 1514

El vostro Rafael pittore
in Roma.

S. 250. 19. Von einem noch zur Zeit Julius, II. gemalten Porträte iſt leider jede Spur verſchwunden. Im Jahre 1513 begann Raffael das Bildnifs des jungen Federigo Gonzaga, welcher nach Vaſari's Zeugniſs in der Schule von Athen — in der Gruppe der Geometer der Knabe, welcher die Arme ausbreitet und den Kopf zur Tafel herabneigt — verewigt warde, zu malen. Er ſtellte den dreizehnjährigen Knaben im Harniſch dar, den Hut mit einer Feder über einem Goldnetze auf dem Kopfe. Er brach aber, als Julius II. ſtarb, im Februar die Arbeit ab, und ſchickte die ihm anvertrauten Kleidungsſtücke zurück, indem er ſich entſchuldigte, ihm ſei jetzt nicht darnach zu Mathe, zu malen. Was aus dem unfertigen Porträt wurde, wiſſen wir nicht; jedenfalls iſt es nicht identiſch mit dem Bildniſſe, welches unter dem Namen Federigo Gonzaga — in einer rothen Kappe mit einer Medaille an derſelben — im Beſitze König Karl's I. von England war und gegenwärtig in einer engliſchen Privatſammlung (F. Lucy in Charlecote-park, Warwickſhire) ſich befindet. Vgl. Campori in der Gazette des beaux arts, 2. per. t. VI. p. 357. In die erſten römiſchen Jahre fällt auch das Porträt Bindo Altoviti's in München, welches ſeit Bottari wiederholt als das Selbſtporträt Raffael's ausgegeben warde. Die ſtarke Uebermalung des Münchner Bildes erſchwert die Unterſuchung; jedenfalls weichen Naſe und Stirn von dem Bildnifs Raffael's in der Schule von Athen vollſtändig ab.

S. 251. 4. Die Fornarina in der Galerie Barberini iſt wahrſcheinlich identiſch mit der »donna nada ritratta dal vivo, mezza figura di Raffaele, welche ſich im Jahre 1595 im Beſitz der Gräfin von Santa Fiora in Rom befand. (Urlichs in Lützow's Zeitſchr. f. h. K. V. p. 50). In der »Nota delli musei, librerie, galerie, Rom 1664 p. 9. wird das Bildnifs im Pal. Barberini bereits als Geliebte Raffael's angeführt. *„il ritratto di Clemente VII. giovanetto et l'altro della innamorata di Raffaele d'Urbino ambedue di sua mano.“* Was aus dem Bildnifs des jugendlichen Giulio de' Medici geworden ſei, liefs ſich nicht ermitteln.

S. 251. 18. Die Donna Velata (Saal der Erziehung des Japiter No. 245) warde 1824 aus der Villa Poggio reale nach der Pittigalerie übertragen. Ihre frühere Geſchichte iſt nicht feſtgeſtellt.

S. 252. 7. Der Brief Bembo's an Bibbiena iſt in den lettere pittoriche V. p. 206 abgedruckt: *„Raffaello ha ritratto il nostro Tebaldeo tanto naturale ch' egli non è tanto simile a se stesso, quanto è quella pittura. Il ritratto di M. Baldassare Castiglione e quello della buona e da me sempre onorata memoria del Sig. Duca nostro“* (nämlich Gialiano's de' Medici), *a cui doni Dio beatitudine, parebbono di mano d' uno de' garzoni di Rafaello in quanto appartiena al rassomigliarsi a comparazione di questo del Tebaldeo.*

S. 252. 15. Die Documente, die ſich auf das Porträt Lorenzo's de' Medici beziehen, hat Gaye (II. No. LXXXIX) publicirt: *„Il ritratto mio* (ſchreibt der Herzog an Baldaſſare Turini, Februar 1518) *che fa Raffaelo d'Urbino e le cose che fa Michelino, quando saranno expedite, la manderete come advisate.“* Derſ. an denſelben 5. Februar 1518: *„Circa il ritratto intendo quanto dite che è finito et è bello et molto mi piace“* Der Michelino iſt der berühmte Gemmenſchneider. Wahrſcheinlich handelt es ſich um einen Münzſtempel, zu welchem Raffael die Zeichnung (Profil des Herzogs) liefern ſollte. Gaye II. No. LXXXVIII.

S. 252. 20. Das Doppelporträt Navagero's und Beazzano's befand ſich in der caſa des Pietro Bembo in Padua (Anonymus Morelli p. 18). Gemalt wurde es wahrſcheinlich am das Jahr 1516, in welchem nach Bembo's Zeugniſs, (Opp. tom. III. p. 10) Raffael mit Navagero, Beazzano, Castiglione verkehrte, mit ihnen z. B. Tivoli beſuchte. 1538 überliefs es (zum Copiren?) Bembo dem Beazzano (lett. pitt. V. 210). Seitdem iſt die Tafel verſchollen. Angebliche Copien (auf getrennten Tafeln) des Doppelbildes befinden ſich in der Galerie Doria and im Madrider Muſeum.

S. 253. 10. Zwiſchen den Bildniſſen Bibbiena's in Madrid and Florenz herrſchen nicht unbeträchtliche Unterſchiede in der Zeichnung.

S. 253. 29. Aas einem Briefe Paulucci's an den Herzog von Ferrara (12. September 1519) bei Campori p. 27) mufs man ſchliefsen, dafs Raffael nm jene Zeit Castiglione znm zweiten Male porträtirt habe. Der Geſandte konnte Raffael in deſſen Haaſe nicht ſehen, weil wie ein Diener ſagte: *„Raffaelo era in camera con M. Baldassare da Castiglione ch 'l lo ritragieva e che non se*

(S. 253. 29.) *li potea parlare; mostrai di crederlo et vi dissi che tornaria un altra volta.*“ Bezieht ſich Paulus'ſ's Zweifel auf Raffael's Gegenwart im Hauſe oder auf ſeine angebliche Beſchäftigung mit dem Porträte? In der Familie Caſtiglione befanden ſich *im* Anfange des 17. Jahrh. zwei Porträte. Vielleicht iſt das im Beſitze des Fürſten Torlonia befindliche (ohne Barett, in einfachem Gewande), mit dem 1519 gemalten identiſch.

S. 254 4. Die Fundnotiz und die nähere Beſchreibung des Porträts Giuliano's im Beſitze der Großfürſtin Maria iſt der „Notice historique sur un tableau de Raphael représentant Julien de Medicis (par Mr. de Lipphardt) Paris 1867, entlehnt. In neueſter Zeit hat Alinari eine große vortreffliche Photographie des Porträts herausgegeben.

S. 254 24. Ueber das Porträt Leo's mit den zwei Cardinälen handelte Reumont in Zahn's Jahrbüchern für Kunſtwiſſenſchaft I. p. 211. auf Grund der im Archivio storico III. ser. Bd. 3 und 7 publicirten Urkunden. Nach den Urkunden wäre die Originalität des Neapolitaner Exemplar's anzweifelhaft, wenn man eben nicht einen heimlichen Betrug und eine abſichtliche Täuſchung des Markgrafen von Mantua annimmt. Vaſari (Vita d'Andrea del Sarto VIII. 281) ſpricht ſich zu beſtimmt aus, als daß ſein Bericht ſo leicht umgeſtoßen werden könnte.

S. 258. 18. Vaſari ſchreibt einmal (im Leben Raffael's) Propheten und Sibyllen ausſchließlich Raffael zu, das anderemal (Leben des Timoteo da Urbino VIII. 151) nennt er die Sibyllen nach Erfindung und Ausführung das Werk Timoteo's. Die Handzeichnungen beweiſen den Raffael'ſchen Urſprung der Compoſition.

S. 263 23. Die Schrift des M. Haus führt den Titel: Alcuni riflessioni d' un Oltramontano su la credula Galatea di Raffaelo d' Urbino. Palermo 1816.

S. 263. 29. Apuleji Psyche et Cupido (ed. Otto Jahn 1873) p. 5. *„adsunt Nerei filiae chorum canentes et Portunus caerulis barbis hispidus et grauis pisceso sinu Salacia et auriga paruulus delphini Palaemon. iam passim maria persultantes Tritonum cateruae, hic concha sonaci leniter bucinat, ille serico tegmine flagrantiae solis obstitit inimici, alius sub oculis dominae speculum progerit, currus biiuges alii subnatant. talis ad Occanum pergentem Venerem comitatur exercitus.“*

S. 264. 24. Le stanze, l'Orfeo e le rime di Messer Angelo Ambrogini Polisiano ed. G. Carducci Firenze 1863 p. 67.

Due formosi delfini an carro tirono
Sovra esso è Galatea che 'l fren corregge:
E quei notando parimente spirono:
Ruotasi a torno più lasciva gregge.
Qual le salse onde sputa e quai s' aggirono;
Qual par che per amor giuochi e vanegge.
La bella ninfa con le suore fide
Di si roso cantar vezosa ride.

S. 264. 39. P. S. Bartoli, Admiranda Romanarum Antiquitatum etc. tav. 32, ferner der Sarcophag bei Millin. C. No. 406.

S. 265. 17. Die Beſtimmung der Teppiche für die Sixtiniſche Kapelle wird von Zeitgenoſſen bezeugt. Ranke, Geſch. d. Päpſte III. App. p. 15*.

S. 265. 20. Die Quittungen hat Fea Notizie intorno Raffaelo p. 7 und p. 82 publicirt.

S. 265. 36. Die Abhandlung von E. Müntz, welche auf urkundlicher Grundlage das Schickſal der Teppiche Raffael's erzählt, wurde in dem Beiblatte zur Gazette des beaux arts, in der Chronique des arts No. 28 ff. 1876 publicirt.

S. 266. 9. Auf das Lyoner Fragment bezieht ſich der Brief Pierpolo's vom 13. Dezember 1529 bei Gaye II. No. CLXIII. p. 222, laut welchem als Preis 160 Ducaten angeboten wurden.

S. 266. 10. Die Bekehrung Pauli und Pauli Predigt in Athen befanden ſich 1528 im Beſitze des Zuanantonio Venier in Venedig. Anonymus Morelli p. 73. Es ſind dieſelben Tapeten, welche Montmorency ſpäter in Conſtantinopel erwarb, und dem Papſte Julius III. ſchenkte. Der Papſt ließ an den unteren Rand des Teppichs der Predigt Pauli einen Streifen mit folgender Inſchrift anweben; *„Urbe capta partem auleorum a praedonibus distractorum conquisitam Annae Mormorancius gallicae militiae praef. rescarciendam atque Julio III. P. M. restituendam curavit.“*

S. 266. 14. Ueber die Schickſale der Teppiche während der franzöſiſchen Revolution berichtet ebenfalls E. Müntz in der Chronique des arts No. 25 ff. 1877.

S. 266. 19. Aufser den älteren, (daher der Name aenola veeehia) für den Schmuck der Sixtiniſchen Kapelle beſtimmten elf Teppichen, werden noch zwölf andere Teppiche (seuola nuova) als Raffaeliſchen Urſprungs angeführt. Sie enthalten Scenen aus dem Leben Chriſti: den Kindermord (in drei ſchmalen Streifen) die Anbetung der Hirten und Könige, die Darſtellung im Tempel, die Auferſtehung, Chriſtus erſcheint der Magdalena, Chriſtus in der Vorhölle, Chriſtus in Emaus und Chriſti Auferſtehung. Dafs dieſe Arazzi della scuola nuova mit der Schule Raffaels zuſammenhängen, leidet keinen Zweifel. Aeltere, wohl nach Zeichnungen und nicht nach den ausgeführten Teppichen gemachte, Stiche offenbaren die Anklänge an den Raffaeliſchen Stil ganz deutlich. Im beſten Falle hat aber Raffael nur die erſten flüchtigen Entwürfe geliefert, nach welchen dann Schüler die gröfseren Zeichnungen und Cartons ausführten. Denn die Zeichnungen, die ſich von einzelnen dieſer Teppiche (Oxford) erhalten haben, ſind unbedingt Schülerarbeit. Wie in die gewirkten Tapeten der ſtarke flandriſche Zug noch hinein kam, iſt bis jetzt nicht aufgeklärt. Was die Geſchichte dieſer Teppiche betrifft, ſo ſind ſie von Leo X. zum Schmucke des grofsen Saales des Conſiſtoriums im Vatican beſtimmt worden. An den Entwürfen war (nach Vaſari) Francesco Penni, von welchem auch die Zeichnung zur Darſtellung im Tempel (in Oxford) herrührt, mit thätig; einen grofsen Antheil hatte (nach Francesco d'Ollanda) auch Tommaſo Vincidore aus Bologna. Francesco d'Ollanda gibt ihm unter den Malern Italiens den zehnten Rang und ſagt von ihm: »il enlumina pour les Flamands les cartons que son maitre dessina pour les tapisseries.« Vincidore ging im Mai 1520 mit einem Geleitsbriefe des Papſtes verſehen, nach Flandern, um die Ausführung der Teppiche (nicht der arazzi di scuola vecchia, wie gewöhnlich angenommen wird) zu überwachen und traf hier im Herbſte 1520 mit Dürer zuſammen. Ob auf Vincidore mehrere Handzeichnungen in Oxford zu den Teppichen aus dem Leben Chriſti zurückgehen, läſst ſich nicht beſtimmen, da wir von Vincidore keine authentiſchen Werke ſonſt beſitzen. Die Teppiche mit den Kinderſpielen und den ſogenannten Grotesken, haben mit Raffael nichts zu thun und ſind bekanntlich ein Werk des Giovanni da Udine

S. 267. 44. Die Entdeckung des Teppichs der Krönung Mariae durch Palinrd iſt in der Gazette des beaux arts, II. per. t. VIII. p. 82, nachzuleſen.

S. 270. 36. Die Nachricht, dafs Rubens ſieben Cartons (einen achten, zur Bekehrung Pauli, befaſs 1521 der Cardinal Grimani in Venedig, Anonymus Morelli p. 77), nach London gebracht und Karl I. überreicht hat, beruht auf der Dedication unter den Stichen Dorigny's 1719. Im Beſitze König Karl I. werden ſie bereits in dem Cataloge der Königlichen Sammlung von Vanderdoort, c. 1639 verfaſst, erwähnt, aus deſſen Angabe wir überdieſs erſehen, dafs ſie damals abermals als Vorlage für Teppichwirker benützt wurden. Waagen, Kunſtwerke und Künſtler in England II. p. 474.

S. 271. 35. Die Originalſkizze zum Fiſchzuge befindet ſich in der Windſorſammlung.

S. 280. 35. Die Vorbilder für die Opferhandlung, für die Opferknechte wie für die Knaben am Altar konnte Raffael ſowohl von der Trajansſäule, wo ſie wiederholt vorkommen, wie vom Conſtantinsbogen entlehnen, oder auch von dem mediceiſchen Relief: S. Bartoli, Admiranda t. 10 u. 11 oder einem Capitol. Relief. Admir. t. 9.

S. 286. 43. Maſaccio ſeinerſeits hatte wieder Giotto vor Augen. Die Figur des Johannes in Giotto's Fresken in Sta. Croce (Peruzzikapelle, Auferweckung der Druſiana) iſt das unmittelbare Vorbild für Maſaccio's Geſtalten.

S. 292. 11. Die näheren Umſtände des Ankaufes des Bildes durch König Auguſt III. und ſeine Schickſale in Dresden ſ. b. Hübner in Zahn's Jahrbücher f. K. III. S. 249.

XI.

S. 294. 5. Die Schilderung Raffael's bei Vaſari XII. 61.

S. 295. 26. Die Gehaltsanweiſungen bei Fea Notizie, p. 9.

S. 295. 27. Das päpſtliche Breve iſt uns aus den Briefen Bembo's, der es im Namen Leo's verfaſst hatte, bekannt, Petri Bembi epp. l. IX. ep. 13. Bei Bonanni trägt es das Datum 1515. Da aber von dem Antritt der Regierung Leo's die Jahre gezählt werden, ſo mufs das Datum: Kalend. Augusti anno secundo gleichgeſetzt werden dem 1. Auguſt 1514, weil Leo am 11. März 1513 den Thron beſtieg. Damit ſtimmt auch Raffael's Erzählung in den Briefen an S. Ciarla und Caſtiglione.

S. 296. 29. Dafs Raffael felbft 1516 einen Genoffen bei der Bauleitung verlangt hat, fagt der Brief Leonardo Sellajo's an Michelangelo bei Gotti II. p. 59.

S. 297. 8. Die Raffaelifchen Handzeichnungen hat Geymüller in der Gazette des beaux arts, II. per. t. III. p. 79 publicirt.

S. 297. 37. Ueber Giuliano Leno f. Vafari VII. p. 139.

S. 298. 17. Ein anfehnliches Bild von dem Bauzuftande von S. Peter noch am Schluffe des 16. Jahrhunderts lefen wir in Hanns Georgen Ernftinger's Raisbuch (Bibl. des Stuttg. lit. Vereins CXXXV. Publ. 1877. p. 88). Noch ftehen Theile der alten Kirche, vollftändig für den Gottesdienft eingerichtet aufrecht. *„An dieſer altten Kirchen, ſo etwas dunekhl, iſt das new gebey, welches vier capellen an ainander, ain flatliches gebey von quaderſtückhen aufgefüert, mit blayen cubae bedeckht, darzue gehet man hinauf durch ain thurm, welcher ain ſchneckhen ohne ſtaeffl, allain von eſterich geſchlagen, davon man in der hohe die ſtatt überſehen und gar auf das meer ſehen khan. Das gebey der 4 capellen iſt inwendig creitzweiſs erbaut, der boden mit eingelegtem maerml, das obertheil oder gewölb iſt küaſtlicher arbeit weiſs und alles vergult ſchön geziert.“*

S. 298. 41. Serlio d'Architettura libro terzo (Vicentiner Ausg. p. 64) theilt den Entwurf Raffael mit folgender Bemerkung mit: »Raffaelo seguitando i vestigii di Bramante fece questo disegno.« Die oft citirten Stellen bei Ou. Panvinius (de rebus memorabilibus et de præstantia bas. S. Petri lauten: *Raphael a Bramantii vestigiis non discedens rem totam egregie complevit. — B. Peruzzi, Bramantii vestigia in parte sequutus eiusdem exemplar decurtavit, ex obloago quadratum fecit.*

S. 300. 1. Die Kritik Antonio's da S. Gallo ift im Commentar zum Leben S. Gallo's in der Lemonnierfchen Ausgabe Vafaris X. 25 abgedruckt.

S. 300. 28. Ueber Raffael's Bauthätigkeit hat Poutani ein felbftändiges Werk mit Abbildungen herausgegeben: Opere architettoniche di Raffaelo. Rom, 1845 fol. Das Mafs jener Thätigkeit wird aber von Fachmännern verfchieden beurtheilt. So fchreibt z. B. Letarouilly dem Peruzzi den Plan für die Kapelle Chigi zu, dagegen möchte Geymüller (Gaz. d. b. a. II. per. t. III. p. 88) den Plan für die Farnefina auf Raffael zurückführen.

S. 301. 12. l. Im f. in, ebenfo Z. 18 welehen für welchem.

S. 302. 37. Einen Theil des Grundriffes der Villa Madama hat Serlio im III. Buche feiner Architektur, fol. 120 v. mitgetheilt. Den Raffaelifchen, von dem ausgeführten Baue vielfach verfchiedenen Grundrifs hat Redtenbacher in Lützow's Zeitfchrift f. b. K. Bd. XI. p. 33 publicirt.

S. 303. 10. Campori (Gazette des beaux arts, II. per. t. VI. p. 363) hat den Brief Caftiglione's an die Markgräfin von Mantua aus dem Mantuaner Archiv herausgegeben. Die Zeichnung im Louvre wurde in der Gazette des beaux arts, II. per. t. XV. p. 477 publicirt. Sie ift mit der Feder entworfen, mit Bifter gewafchen und mit aufgehöhten Lichtern verfehen. In drei Stockwerken erhebt fich das Denkmal; es zeigt über dem hohen Unterbaue mit einer Reliefta fel — Reiterkampf — in der Mitte und männlichen Statuen (als Karyatiden verwendet) in den Ecken ein zweites Gefchofs, in deffen mittlerem Felde eine Nymphe mit einer Urne in einem kleinen Giebeltempel fitzt. Zu beiden Seiten lagern alte bärtige Flufsgötter. Sechs Stufen leiten zu einem Sockel, auf welchem als Bekrönung des Ganzen eine Reiterftatue angebracht ift. Der Entwurf fällt entfchieden in eine fpätere als die Raffaelifche Zeit, wie wieder der Grabmalentwurf, der in der Sammlung des Herzogs von Devonfhire Raffael zugefchrieben wird, um ein Menfchenalter früher angefetzt werden mufs.

S. 303. 22. Der todte Knabe auf dem Delphin. Den Brief Leonardo's hat Gotti II. 59 publicirt. Die betreffende Stelle lautet: (Raffaelo) a fatto un modello di tera a Pietro d' Ancona d' un putino; e lui l' à presso che finito di marmo e dichono sta asai bene.« Der Brief Caftiglione's an Andrea Piperario aus Mantua 8. Mai 1523 ift in den lettere pittoriche V. 243 abgedruckt. Am Schluffe deffelben (p. 245) heifst es: *„Desidero ancora sapere s' egli* (nämlich *Giulio Romano*) *ha più quel puttino di marmo di mano di Raffaelo e per quanto si daria all' ultimo.“* Es mufs zugegeben werden, dafs die Bezeichnung »puttino« nicht nothwendig auf den todten Knaben auf dem Delphin bezogen werden mufs. Die Lücke in den Nachrichten bis auf Cavaceppi kann ich jetzt einigermafsen ausfüllen. Hr. Dr. Th. Schreiber theilt mir aus dem »Inventario di mobili ritrovati nella Villa Pinciana dopo la morte della cha.ª mem.ª del Card.le Ludovico Ludovisi. 12. Gen.o 1633 (Archivio Ludovisi) folgende Angabe mit. fol. 34. *„un puttino morto sopra un delfino ferito di graadezza del naturale.“* Kein Zweifel, dafs diefelbe Darftellung hier gemeint ift, welche die von Cavaceppi reftaurirte Statue verkörpert. Das Inventar läfst uns über den Schöpfer des Werkes im Ungewiffen. Ob man aus dem Umftand, dafs

(S 303. 22) unmittelbar auf die Notiz über den puttino im Inventar die andere folgt: due termini di metallo sopra due piedestalli di metallo — di mano dicono di Michel Angelo Buonarrota", ſchlieſsen darf, jener ſei gleichfalls als ein nicht antikes, modernes Werk angeſehen worden, ſteht dahin. Jedenfalls wird der in der Gazette des beaux arts, II. per. t. IX. p. 79 ausgeſprochene Verdacht, der in Petersburg vorhandene puttino ſei ein Produkt des vorigen Jahrhunderts, weſentlich abgeſchwächt. Welche Gründe Cavaceppi beſtimmten, die im Beſitze Breteuils befindliche Statue auf Raffael zurückzuführen, iſt nicht bekannt; vielleicht hat die Kenntnis des Briefes Caſtiglione's den Schluſs auf Raffael veranlaſst. Daſs der im Beſitz Breteuil's befindliche Knabe auf dem Delphin identiſch iſt mit dem Petersburger Exemplar — dieſes wurde von Lyde Brown in Wimbledon um das Jahr 1787 an die Kaiſerin Catharina II. verkauft, Lyde Brown hatte das Werk von Breteuil erworben — wurde von Guédéonow: L'enfant mort porté par un delphin Petersburg 1872 (Separatabdruck aus dem Bulletin der Petersburger Akademie) bewieſen. Der Aufſatz von E. Dobbert in der Ruſſiſchen Revue 1877, p. 357: Iſt der Knabe auf dem Delphin ein Werk von Raffael's Hand? beſtreitet die feſte Kette der hiſtoriſchen Prämiſſen, gibt aber die Möglichkeit des Raffaeliſchen Urſprungs zu. Daſs die Ausführung in Marmor von Raffael ſelbſt herrühre, wird wohl Niemand mehr behaupten, daſs die Compoſition weder der Antike noch dem 18. Jahrhundert angehört, darf als ſicher gelten. Zu voller Gewiſsheit über den Raffaeliſchen Urſprung würden wir aber erſt dann gelangen, wenn in den Briefen Leonardo Sellajo's und Caſtiglione's der Delphin, in dem Inventar der Sammlung Ludoviſi der Name Raffael erwähnt wäre.

S. 304. 8. Die Legende von Hermias haben Plinius hist. nat. IX. 27, Solin Polyhiſt. XII. 11, Aelian de natura animalium VI. 15 überliefert. Vgl. Stephani, Compte rendu de la Commission imp. pour l'année 1864. Petersburg 1865. p. 205.

S. 304. 26. Jonas. Ueber Lorenzetti's Antheil ſ. Vaſari VIII. 212. Ueber das Modell im Kenſingtonmuſeum: Robinſon Italian sculpture p. 149. Eine Federzeichnung, mit aufgehöhten Lichtern (nach der Statue), beſitzt die Windſorſammlung. Welcker, Alte Denkmäler Bd. V. p. 481 hat auf ein Vaſenbild ehemals in der caſa Baglioni in Perugia hingewieſen, in welchem Jaſon dargeſtellt wird, wie er im weitaufgeſperrten Rachen des Ungeheuers triumphirend ſteht und hier Raffael's Vorbild vermuthet. Eine Abbildung der Vaſe befindet ſich in den Monum. inediti publ. dall' Istit. di corresp. archeologica. Vol. V. Darnach hätte alſo bei der Compoſition des Jonas eine Erinnerung an ein in der Jugendzeit geſchautes Werk Raffael inſpirirt. Auffallend bleiben jedenfalls die Anklänge an bekannte antike Typen.

S. 304. 16. Die Mädchenbüſte von farbigen Wachs (der Kopf iſt im vorigen Jahrhundert mit einer Draperie aus gebranntem Thon verſehen worden) im Liller Muſeum beſitzt keine Vorgeſchichte. Wo ſie Wicar, aus deſſen Vermächtnis das Liller Muſeum ſie empfing, erworben hatte, und unter welchen Umſtänden, iſt nicht bekannt geworden. An den Raffaeliſchen Urſprung glaubt man gegenwärtig auch in Lille kaum mehr. Doch auch die Vermuthung, der reizende Kopf ſtamme aus der Umgebung Verrocchio's (Gazette des beaux arts II. per. t. XVII. p. 203), wird ſchwerlich unangefochten bleiben.

S. 306. 4. Die Anſicht, daſs Raffael ſelbſt die »Maria auf den Wolken« geſtochen, wurde von Andreas Müller in der Schrift; Ein Kupferſtich von Raſael, Düſſeldorf 1860, vertreten.

S. 307. 29. Lodovico Dolce im Aretino erzählt, daſs Raffael Dürer's Zeichnungen in ſeiner Werkſtätte aufgehängt hatte.

S. 307. 45. Baviera, wahrſcheinlich Baverio Carozzi da Parma, wird doch zu ſchlecht beurtheilt, wenn man ihn ſchlechthin als einen Handlanger darſtellt. Er war Maler und unterſchrieb ſich als ſolcher in dem Notariatsacte, der 1515 über Raffael's Hauskauf im Borgo aufgenommen wurde. Nach Raffael's Tode trat er mit Marcanton in eine förmliche Handelsgenoſſenſchaft. Pini, la Scrittura Bl. 127.

S. 311. 4. Otto Jahn in den Berichten der K. Sächſiſchen Geſellſchaft der Wiſſenſchaften 1849. S. 55.

S. 312. 30. Commentariorum urbanorum Raphaelis Volaterrani octo et triginta libri. (ed. Paris 1511.) l. XXI. fol. 223. *„Floret item nunc Romae Jacobus Bononiensis qui Traiani columnae picturas delineavit magna omnium admiratione magnoque periculo circum machinis scandendo."* Die Identität mit Jacopo Ripanda hat Malvaſia (Felsina pittrice) nachgewieſen. Ueber Raffael's Theilnahme an den Nachzeichnungen der Reliefs der Trajanſäule erzählt Alf. Ciaccone in der Vorrede zu ſeiner: historia utriusque belli Dacici. Rom 1576: *Raphael Urbinas et eius discipuli Julius Romanus et Joh. Franciscus Polydorus multa diligentia et opera exhibita antigraphiam huius columnae extraxere multa ex ea in suos usus et picturas transferentes.*

S. 313. 30. Ueber die Beziehungen des Fabio Calvi zu Raffael iſt der Brief C. Calcagnini's an Jacob Ziegler (epp. l. VII. p. 101) die Hauptquelle: »Est Fabius Ravennas senex stoicæ probitatis, quem virum non facile dixeris humanior ne sit, an doctior. Per hunc Hippocrates integer plane latine loquitur et iam veteres illos soloecismos exuit. Id habet homo sanctissimus rarum apud omnes gentes, sed sibi peculiare, quod pecuniam ita contemuit, ut oblatam recuset, nisi summa necessitas adigat. Alioqui a Leone Pont. menstruam habet stipem, quam amicis aut affinibus solet erogare. Ipse holusculla et lactucis Pythagoræorum vitam traducit, in gurgustiolo, quod tu iure dolium Diogenis appellaveris, studiis non immoraus sed immoriens et plane immoriens quum gravem admodum et periculosam ægritudinem homo alioqui octogenarius contraxerit. Hunc alit et quasi educat vir prædives et pontifici gratissimus Raphael Urbinas, facile pictorum omnium princeps seu in theoreticen seu in practicen inspicias. Architectus vero tantæ industriæ, ut ea inveniat ac perficiat, quæ solertissima ingenia fieri posse desperant. Prætermitto Vitruvium, quem ille non enarrat solum sed certissimis rationibus aut defendit aut accusat tam lepide ut omuis livor absit ab accusatione. Nunc vero opus admirabile ac posteritati incredibile exequitur (nec mihi nunc de basilica vaticana, cuius architecturæ præfectus est, verba facienda puto) sed ipsam plane urbem in antiquam faciem et amplitudinem ac symmetriam instauratam magna parte ostendit. Nam et montibus altissimis et fundamentis profundissimis excavatis reque ad acriptorum veterum descriptionem ac ratlonem revocata, ita Leonem Pont. ita omnes Quirites in admirationem erexit, ut quasi celitus demissum numen ad æternam arbem in pristinam maiestatem reparandam omnes homines suspiciant. Quare tantum abest, ut cristas erigat ut malto magis se omniam obvium et familiarem ultro reddat, uullius admonitionem aut colloquium refugiens, utpote quo uullus libentius sua commenta in dubium ac disceptationem vocari gaudeat, docerique ac docere vitæ præmium putet. Hic Fabium quasi praceptorem et patrem colit ac fovet, ad hunc omnia refert, huius consilio acquiescit.« Vgl. auch den Brief Michiel's vom 11. April 1520 bei Morelli Notizie p. 210.

S. 314. 5. Auch dieſes Breve iſt uns in den Briefen Bembo's erhalten. Eine italieniſche Ueberſetzung gab Bottari in den Lett. pittor. VI. 25.

S. 315. 18. Vgl. H. Grimm in Zahn's Jahrbüchern IV. S. 66.

S. 320. 3. Einen ähnlichen Character wie die Oxforder Blätter, deren Bedeutuug Robinſon hervorgehoben hat, tragen noch mehrere Zeichnungen z. B. im Louvre. (Br. 269. 273).

S. 323. 22. Die Verſe, welche der Gruppe links im Burghrand zu Grunde liegen, lauten:

Hæc fatus latos umeros subiectaque eulla
Veste saper fulvique insternor pelle leonis
Succedoque oneri; dextræ se parvus Iulus
Implicuit sequiturque patrem non passibus æquis;
Pone subit coniux.

S. 325. 4. Ueber das Ereigniſs, welches der Reinigungseid ſchildert, vgl. Gregorovius, Geſch. der Stadt Rom II. p. 482.

S. 326. 35. Goethe gibt den Eindruck der Loggien in folgenden Worten: »Es iſt als wenn man den Homer aus einer zum Theil verloſchenen Handſchrift ſtudiren ſollte.

S. 328. 30. Ueber den Antheil Giulio Romano's und Perino's, Vaſari X. 88 und 143. Vgl. ferner das Leben Giovanni's da Udine XI. 303. Fra Penni Fattore VIII. 242. (»dilettosi di fare paesi e casamenti«), Pellegrino VIII. 246, Vincenzio da S. Gemignano VIII. 147. Polidoro IX. 16.

S. 335. 23. Der Anfang, leider nur in ſehr mäſsig befriedigender Weiſe, die antiken Studien Raffael's und ſeiner Schüler nachzuweiſen, wurde in einer Diſſertation C. Pulsky's: Beiträge zu Raphael's Studien der Antike. Leipzig 1877 gemacht. Von den Figurenhildern an den Pfeilern der Loggien kann man ſagen, daſs ſie ſämmtlich entlehnt ſind und mit wenigen Ausnahmen nach beſtimmten, noch jetzt nachweisbaren antiken Muſtern gezeichnet wurden.

S. 336. 13. P. Bembo an Bibbiena (lett. pitt. V. 207): *„Or ora avendo scritto io fin qui, mi è sopraggiunto Raffaello credo come indovino, che io di lui scrivessi, e dicemi che io aggiunga questo poco: cioè che gli mandiate le altre istorie che s' hanno a dipiugere nella vostra stufetta; cioè la scrittura dell' istoria; perciocche quelle che gli mandaste, saranno fornite depignere questa settimana.*

S. 338. 21. Verwandte Darſtellungen aus der Antike beſitzen wir z. B. im Museo Capitolino IV. 62; in den Pitture Ercolane I. t. X. Amor mit der Peitſche bewaffnet auf einem Muſchelwagen, der von Schwänen gezogen wird, t. XXXVII. Amor von Delphinen gezogen. Eros, welcher Schmetterlinge ſeinem Wagen vorgeſpannt hat, iſt auf einer Sardonyxvaſe (Müller-Oeſterley II.

(S.338.21.) No 668) dargeſtellt. Es iſt ſelbſtverſtändlich, daſs nicht die Meinung ausgeſprochen wird, Raffael hätte gerade dieſe Vorbilder gekannt und benutzt. Es genügt, die Exiſtenz gleichartiger Bilder in der antiken Kunſt überhaupt nachgewieſen zu haben.

S. 338. 33. Gotti II. p. 55: *„È scoperta la volta d'Agostino Ghigi: cosa vituperosa a un gran maestro; peggio che l' ultima stanza di palazzo assai."*

S. 339. 2. Aretino (bei Dolce) rühmt ſich, daſs er es war, welcher Agoſtino Chigi überredete, die Gewölbe in der Farneſina von Raffael ausmalen zu laſſen, doch ſagt er nicht, daſs er auch in Bezug auf den Inhalt der Gemälde die Egeria geſpielt habe.

S. 339. 30. Den ſpeciellen Hinweis auf das Epigramm des Philippos (Authologia Planudea ed. F. Dübner. No. 215) danke ich Otto Benndorf. Vgl. das Relief im Muſeo Capitolino IV. 30, wo Amoretten mit den Inſignien der verſchiedenen Götter beladen triumphirend auf Wagen fahren, die von Löwen, Greifen, Widdern, Hirſchen gezogen werden.

S. 342. 4. Die Stellen aus Apuleius (Amor et Psyche ed. Otto Jahn), welche Raffael gleichſam illuſtrirte, ſind folgende:

et vocat confestim puerum suum pinnatum illum et satis temerarium — et Psychen coram ostendit. (pag. 3.)

Sie effata foras sese proripit infesta et stomachata bilis Venerias. sed eam protinus Ceres et Juno continuantur visamque vultu tumido quaesiere, cur truci supercilio tantam venustatem micantium oculorum coerceret? (p. 40.)

Venus cælum petit; iubet construi currum — de multis quæ circa cubiculum dominæ stabulant procedunt quatuor columbae et iugum gemmeum subeunt. (p. 45.)

tunc se ad Jovis regias arces dirigit — nec rennuit Jovis caerulum supercilium. (p. 46.)

nec Mercurius omisit obsequium; nam per omnium ora populorum passim discurrens sic mandatae praedicationis munus exequebatur. (p. 47.)

acceptam cum gaudio plenam urnulam Psyche Veneri citata rettulit. (p. 55.)

Interea Cupido amore nimio peresus — ad armillum redit alisque pernicibus cæli penetrato vertice magno Jovi supplicat suamque causam probat. tunc Juppiter prehensa Cupidinis buccula manuque ad os sum relata consaviat atque inquit —. (p. 61.)

per Mercurium arripi Psychen et in cælum perduci iussit. (p. 63.)

Das Gericht Jupiters (p. 62: Jubet Mercurium deos omnes ad contionem protinus convocare etc.) hat Raffael mit der Uebergabe des Trankes der Unſterblichkeit (p. 63 prorecto nmbrosiæ poculo — Jupiter überreicht bei Apulejus ſelbſt den Trank, auf dem Deckenbilde hietet denſelben Mercur an) frei und ſelbſtändig verknüpft, dagegen die Hochzeit Amors und Psyches wieder wörtlich Apulejus entlehnt: p. 63: nec mora, cum cæna nuptialis affluens exhibetur. accumbebat summum torum maritus, Psychen gremio suo complexus. sic et cum sua Junone Juppiter ac deinde per ordinem toti dei. tunc poculum nectaris Jovi quidem suus pocillator ille rusticus puer, ceteris vero Liber ministrabat. Vulcanus cænam coquebat. Horæ rosis et ceteris floribus purpurabant omnia, Gratiæ spargebant balsama, Musæ voce canora personabant, Apollo cantavit ad citharam, Venus suavi musicæ suppari gressu formonsa saltavit, scæna sibi sic concinnata, ut Musæ quidem chorum canerent, tibias inflaret Satyrus et Panlscus ad fistulam diceret.

S. 346. 11. Die Schilderung der Thätigkeit Raffael's in ſeinen letzten zwei Lebensjahren beruht weſentlich auf den Urkunden, die Campori mitgetheilt hat; ſo insbeſondere ſeine Wirkſamkeit als Dombaumeiſter: Pauluzzi ſchreibt an den Herzog 17. Dezember 1519 (Campori p. 28): *„Li nomini di questa excellentia sentono tutti del melancolico. Et tanto più questo vi sente, per essersi posto in questa architettura et fa il Bramante et vorrebbe torre l'arte di mano a Juliano Leno et in questa mane lo trovai che ha disposto sopra dui pilastri ovver scarpa, che fa far il Papa per fortificare questo primo volto a la via de' Svisseri che di mostrava ruina."*

S. 346. 34. Der Cardinal von Pavia dachte anfangs daran, Michelangelo für die maleriſche Ausſchmückung der Capelle in der Magliana zu gewinnen. Er ſchlug ihm (3. Mai 1510) als Gegenſtand die Taufe Chriſti vor (Duelli Carte Michelangelesche). Die Verwandtſchaft der blumenſtreuenden Engel auf dem Bilde Gottvaters mit dem Horen in der Farneſina und mit dem Engel in der groſsen h. Familie geſtatten eine genaue Zeitheſtimmung dieſes Werkes. Bei dem Martyrium der h. Caecilia oder Felicitas ſcheint eine Schülerhand auch am Entwurfe thätig geweſen zu ſein. Aelter, als die Fresken der Magliana, ſind die Moſaiken in der Kuppel der Chigikapelle in Sta. Maria del popolo, obſchon der Abſchluſs der Arbeiten daſelbſt ſich noch viel längere Zeit bis nach Raffael's Tod hinauszog. Die abgekürzte Inſchrift des Moſaiciſten: Luigi oder Aloyſio

(S.346.34.) da Pace aus Venedig und das Datum 1516 belehren uns über den Urſprung des Werkes. Um das mittlere Kreisbild, welches den Weltſchöpfer in Halbfigur von Engeln umgeben ſchildert, gruppiren ſich in acht Feldern durch ornamentale Streifen getrennt ſieben Planetenbilder und ein auf den Globus ſich ſtützender Genius. Jeder Planet wird durch eine antike Gottheit: Diana, Luna, Mercur, Venus, Apoll, Mars, Jupiter und Saturn vertreten. Sie ſind in entſprechender Bewegung als Halbfiguren geſchildert und ſtets von einem Segmente des Thierkreiſes umgeben, auf welchem ein Engel, der nach oben zum Schöpfer weiſt, oder in Anbetung verharrt, ruht. Dieſe Verbindung der Götter und Engel erinnert an die Darſtellung der Propheten und Sibyllen Michelangelo's, denen gleichfalls ſtets ein begleitender Genius zur Seite geſtellt wird. Doch iſt bei Raffael die innere Beziehung eine andere, durchaus ſelbſtändige, wie denn überhaupt die Compoſition der Kuppelbilder Raffael auf der vollen Höhe ſeiner Entwickelung zeigt. Zu Gottvater und zum Engel Jupiters haben ſich Handzeichnungen in Oxford, zum Mars eine Rothelzeichnung in Lille (Br. 85) erhalten.

S. 347. 9. Ueber den Ankauf von Antiken durch Raffael berichtet Coſtabili 30. März 1517 bei Campori p. 6.

S. 347. 12. Raffael's Vorſchlag eines beſſeren Heizapparates erwähnt Campori p. 24.

S. 347. 19. Die Contracte mit den Nonnen von Monteluce hat Paſſavant (II. 311) nach Pungileoni abgedruckt. Vgl. Giornale di erudizione artistica III. p. 176. Die Krönung Mariae befindet ſich in der Vaticaniſchen Galerie.

S. 347. 25. Ueber die Beziehungen Raffael's zur Markgräfin Iſabella von Mantua berichtet Campori in der Gazette des beaux arts II. per. t. VI. p. 359.

S. 347. 39. Die Verhandlungen mit dem Herzog von Ferrara gibt uns vollſtändig Campori in ſeinen Notizie inedite.

S. 349. 6. Die Heimſuchung, von der Holztafel auf Leinwand übertragen, ſtark reſtaurirt und mit der Inſchrift Raphael Urbinas f. Marinus Branconius f. f. verſehen, befand ſich bis zum J. 1655 in der K. S. Silveſter in Aquila.

S. 349. 8. Johannes der Täufer, gleich urſprünglich auf Leinwand gemalt, bereits zu Vaſari's Zeiten (XII. 48) in andere Hände (Franc. Benintendi) übergegangen, im Jahre 1589 im Beſitze der Medici, iſt in der Tribuna aufgeſtellt. Die Darſtellung des Johannes weicht von der typiſchen Auffaſſung weſentlich ab. Wir ſehen einen nackten Knaben (nur ein Pantherfell iſt um den rechten Arm und den linken Oberſchenkel leicht gewunden), vor einem Felſen ſitzen, von deſſen dunklem Geſtein ſich die warme, leuchtende Farbe des Körpers wirkungsvoll abhebt. Mit dem einen herabhängenden Arme hält er eine Rolle, mit dem anderen emporgehobenen weiſt er auf das Rohrkreuz, das ihm zur Seite aufgepflanzt iſt. Eine verdorbene Zeichnung in Röthel beſitzt die Uffizienſammlung (Br. 489). Im Louvre befindet ſich gleichfalls unter Raffael's Namen ein Johannes der Taufer, vor einem Felſen mit weit geſpreizten Beinen ſitzend, mit der erhobenen Rechten auf ein Kreuz vor ſich weiſend, während der Blick zurückgewendet iſt. Das an ſich unbedeutende Werk verdient nur deſshalb Aufmerkſamkeit, weil der Johannes auf der Madonna Impannata (im Gegenſinne) im Weſentlichen wiederkehrt.

S. 349. 19. Die Entſtehungsgeſchichte des Porträts der Johanna von Arragonien hat Campori p. 14 zuerſt aus dem Briefwechſel zwiſchen dem Herzog von Ferrara und ſeinem Geſchäftsträger in Rom enthüllt.

S. 350. 1. Ueber die für den König und die Königin von Frankreich gemalten Bilder, die näheren Umſtände, unter welchen ſie beſtellt und vollendet wurden, geben die von Campori mitgetheilten Briefe der Agenten des Herzogs von Ferrara (p. 9 ff.) die beſte Auskunft. Vgl. Gaye Carteggio II. Nr. XC. und XCI. 25. Marzo 1518: *Alla Exa. del Duca* (ſchreibt G. Gheri an Bald. Turini) *adviserò quella advisate della diligenzia che vi à Raffaella da Urbino in lavorare quelle figure, che ha ordine da S. Exa.*" Derſelbe an Lorenzo de' Medici (3. Juni 1518). *Le picture che ha facto Raffaello sono a firenze; domattina si partiranno li mulatieri che le portano. Roffaello ha mandato con quelle un suo garzone.*"

S. 350. 23. Ueber die h. Margaretha (im Louvre) fehlen alle urkundlichen Nachrichten. Nur die Thatſache ſteht feſt, daſs dieſes Bild nicht gleichzeitig mit dem h. Michael und der groſsen h. Familie beſtellt wurde. Nach Vaſari (X 88) wurde das Bild der h. Margarethe »quasi interamente da Giulio (Romano) col disegno di Raffaelo« gemalt. Auf Vaſari's Notiz, daſſelbe wäre mit der h. Familie und dem Porträt der Johanna von Arragonien für den König von Frankreich beſtimmt geweſen, kann man kein Gewicht legen, da er offenbar die Margaretha mit dem Michael verwechſelt. Der Zuſtand des Louvrebildes iſt ſo gründlich verdorben und die Malerei ſo voll-

(S 350. 23.) ſtändig erneuert, daſs über den Stil und darauf hin über ſeine Herkunft kein ſicheres Urthei[1] abgegeben werden kann. Ein zweites Bild der h. Margaretha ſah der Anonymus Morelli (p. 72) 1528 im Hauſe des Zunantonio Venier in Venedig. Dieſer hatte es von einem Benedictinerabte erhalten, für den es Raffael gemalt. Wahrſcheinlich iſt dieſes Bild identiſch mit dem im Wiener Belvedere bewahrten und ebenfalls identiſch mit dem von Vaſari erwähnten. Wenigſtens trägt es ganz deutlich den Character Giulio Romano's.

S. 350. 25. Zur groſsen h. Familie haben ſich zahlreiche Rothelzeichnungen (vielfach nur Schülerarbeiten): im Louvre (Br. 258) Florenz (Br. 486 und 487) erhalten. Auffallend erſcheint es, daſs in der Sammlung der Academie von Venedig bereits der blumenſtreuende Engel (Br. 118) noch im umbriſchen Stile gehalten und wenn von Raffael, dann in ſeine Jugendzeit fallend vorkommt.

S. 351. 21. Ueber die Identität der »Perle« mit der Gehurt Chriſti, welche Raffael für den Grafen von Canoſſa gemalt, ſ. Reumont in Zahn's Jahrbuch f. K. II. p. 250 und Campori in der Gazette des beaux arts, II. per. t. VI. p. 360. Unter den Handzeichnungen für die Perle iſt der Kopf der h. Eliſabeth (in Rothel) in Oxford beſonders hervorzuheben.

S. 353. 4. Der Brief Leonardo's bei Gotti II. 56. Die Anſpielung auf den Oberſten der Synagoge geht auf den Evangeliſten Lucas 8. 41 zurück.

S. 355. 31. Den Brief Sebaſtiano's hat Gotti I. 138 abgedruckt.

S. 355. 38. Die Erzählung von K. Conſtantins Miſelſucht durchläuft alle Legendenſchreiber des Mittelalters von Anaſtaſius Bibliothecarius bis auf Enenkel.

S. 356. 18. Das Vorbild für die Anſprache Conſtantins iſt auf der Trajansſäule (Fröhner pl. 60, 69, 106) zu ſuchen.

S. 357. 32. Die Muſter für die einzelnen Gruppen der Conſtantinſchlacht hieten Reliefs der Trajansſäule (Fröhner pl. 55, 61, 91, 174) und Reliefs vom Conſtantinbogen (Perrier, Icones, Rom 1695, pl. 24, 25.)

S. 357. 37. Ueber die in Oel gemalte Figur berichtet Sebaſtiano an Michelangelo bei Gotti I. 137.

S. 358. 29. Die Studien zur Auferſtehung hat Robinſon (Critical account p. 275) kritiſch geſichtet. Vgl. Ruland, Windſorcatalog p. 40.

S. 360. 25. Die Briefe Leonardo's und Sebaſtiano's über die Transfiguration bei Gotti I. 126 u. 127, II. 56. Daran ſchlieſst ſich der Brief des Domenico da Terranuova (Menighella) an Michelangelo, bei Pini Scrittura No. 128, aus welchem hervorgeht, daſs Raffael die Abſicht hatte, ſein Bild erſt in Frankreich (durch einen Schüler?) vollenden zu laſſen.

S. 360. 31. Die wichtigſten Handzeichnungen für die Transfiguration befinden ſich in Chatsworth, Britiah Muſeum (Br. ohne Nr. photogr.) Oxford, Mailand (Br. 128), Albertina (Br. 139, 140), Louvre (Br. 254). Die vollſtändige Liſte bei Ruland p. 27).

S. 364. 3. Ueber den Tod Raffael's berichtete Pauluzzi am 7. April an den Herzog von Ferrara (Campori p. 30): *Raphael da Urbino ora si è sepulto a la Rotanda et è morto di una febre continua et acuta, che già octo giorni l'assalto e per esser stà omo dè singular virtù, ne duole a qualunque di esso avea cognitione: et per mia fè che è sta gran perdita.*" Den Bericht Pandulfo Pico's an die Markgräfin von Mantua vom 15. April 1520 hat Campori in der Gazette d h. a., II. per. t. VI. p. 364 mitgetheilt. Er ſchreibt, daſs Raffael in der Nacht des Charfreitags geſtorben ſei, ſchildert den Schmerz des Hofes, da von ihm noch viel gröſsere Dinge erwartet wurden, erzählt, daſs man von nichts anderem ſpreche, als von ſeinem Tode, und daſs Raffael für ſein Begräbniſs 1000 Ducaten angeſetzt und jedem ſeiner Diener 300 Ducaten vermacht habe. Einen dritten Bericht vom 11. April 1520, den Brief des Ser Marco Antonio Michiel de Ser Vettor an Antonio di Marſilio in Venedig gerichtet, hat Morelli (Notizia d'opere' scritta da un Anonymo) p. 210 publicirt: Die Hauptſtellen darin ſind: Il venerdi Santo di notte venendo il Sabbato a hore 3 morse il gentilissimo et excellentissimo pictore Raphaelo da Urbino con universal dolore de tutti maximamente delli docti. Dieſes erklärt er durch den Hinweis auf die gelehrte Thätigkeit Raffaels: für die Gelehrten »stendeva in un libro, siccome Ptolomeo ha isteso il mondo, gli edificii antiqui de Roma, mostrando si chiaramente le proportioni forme et ornamenti loro che haverio veduto haria iscusato ad ognunno haver vedata Roma antiqua et già havea fornita la prima regione: nè mostrava solamente le piante delli edificii et il sito, il che con grandissima fatica et industria delle ruine s' avia raccolto; ma ancora le faccia con li ornamenti, quanto da Vitruvio et dalla ragione della Architecttura et dalle istorie antiche, ove le ruine non le retenevano, havea appreso, expressissimamente designava. — Il Pontefice istesso ne ha havuto ismisurato dolore et nelli XV. giorni, che è

(S. 364. 3.) ſtato infermo, ha mandato a viſitarlo et confortarlo ben 6. fiate. Penſate che debbiano havere fatto gli altri. Michiel gibt den Nachlaſs auf 16000 Ducaten an, darunter 5000 in Baarem. »La casa, che già fu de Bramante, che egli compro per ducati 3000, ha lassata al Cardinal de S. Maria in Portico. Et è stato sepolto alla Rotonda, ove fu portato honoratamente.

S. 364. 8. Den ominöſen Einſturz der Mauern im Vatican erwähnen Pico und Michiel, auch Antonio Tebaldeo in dem ſchönen an Caſtiglioue, auf Raffaels Tod gerichteten Sonette, welches Campori (Gaz. d. b. a.) publicirt hat:

Non senza segni dal vel fral si sciolse
Che il gran palazzo per sua man si adorno,
Che par non ha, s'aperse, e cader volse.

XII.

S. 366. 3. Die Auflöſung des Contractes mit Francesco Pellicia, der am 1. November 1516 vier Blöcke für Statuen zugeſagt hatte, ſ. bei Milaneſi p. 652.

S. 366. 16. Den Vertrag mit Leonardo theilt Milaneſi p. 660 mit, ebenſo die weiteren Verträge mit Steinmetzen von Carrara auf Lieferung von Marmorblocken. p. 661—665.

S. 366. 32. Der Brief Sanſovino's vom 16. Februar 1517 iſt bei Pini Scrittura N°. 180 facſimilirt.

S. 366. 36. »una cosa da fanciulli.« Brief Michelangelo's an Domenico Buoninsegni. Milaneſi N°. CCCXLVI.

S. 366. 40. Der Brief Sanſovino's vom 30. Juni 1517 ſteht bei Gotti I. 136.

S. 367. 1. Milaneſi N°. CCCXLVIII.

S. 367. 19. Ueber die Verhandlungen im Herbſt und Winter 1517 bringen die Ricordi zwei Relazionen, die aber in allen weſentlichen Punkten übereinſtimmen. Milaneſi p. 565 und 567.

S. 367. 43. Der Vertrag vom 19. Januar 1518, bei Milaneſi p. 671.

S. 369. 25. Ueber den Streit mit den Carrareſen handeln die Briefe an ſeinen Bruder Buonarroto, Milaneſi N°. CXIV., an Pietro Urbano, Milaneſi CCCXLIX. und an Domenico Buoninſegni, Milaneſi N°. CCCL.

S. 369. 34 Der Vertrag vom 15. März 1518 (nicht Mai, wie im Text ſteht), iſt bei Milaneſi p. 673 abgedruckt.

S. 369. 41. Die Klagen über die Werkleute von Pietraſanta behandelu die Briefe an ſeinen Bruder, Milaneſi N°. CXVI, CXIX und an Berto di Filicaia, Milaneſi N°. CCCLVI.

S. 370. 25. Der Vertrag mit der Wollweberzunft bei Milaneſi p. 679.

S. 371. 3. Die näheren Umſtände über den Bruch der Säule, erzählt Michelangelo in einem Briefe an Pietro Urbano bei Milaneſi N°. CCCLXIV.

S. 371. 6. Einen reſumirenden Bericht über die Arbeiten an der Faſſade von S. Lorenzo und über die dabei erlittenen Kränkungen und das ihm angefügte Unrecht gab Michelangelo in einem ausführlichen, wahrſcheinlich an Domenico Buoninſegni gerichteten Briefe. Milaneſi N°. CCCLXXIV.

S. 371. 32. Der Ricordo vom 10. März 1520 (nicht 1518) bei Milaneſi p. 581.

S. 372. 8. Sebaſtian del Piombo an Michelangelo: »Credo che avete saputo, come quel povero de Raffaelo de Urbino è morto, di che credo vi abbi despiacluto assai, e Dio le pardoni.« Pini Scrittura N°. 143.

S. 372. 19. Der Brief Michelangelo's an den Card. Bibbiena bei Milaneſi N°. CCCLXXIII.

S. 372. 36. Der Brief Sebaſtiano's, welcher über ſeine Unterredung mit dem Papſte berichtet, iſt bei Gaye II. p. 487 abgedruckt, aber hier wie auch ſonſt noch mit dem falſchen Datum 1512 verſehen. Der Beweis, daſs er in das Jahr 1520 geſetzt werden müſſe, wurde in meiner Schrift: Michelangelo in Rom S. 46 geliefert.

S. 372. 45. Den Brief Sebaſtiano's vom 27. October 1520 hat Gotti I. 138 publicirt.

S. 373. 13. Das Sonett bei Giuſti No. 4. Die Einladung nach Adrianopel zu kommen, ſeines Landsmannes Tommaſo di Dolfo (1. April 1519) bei Gotti I. 144.

S. 373. 35. Die Documente, welche ſich auf die Chriſtusſtatue beziehen, ſind folgende: Der Vertrag vom 15. Juni 1514 bei Milaneſi p. 641; Brief an Lionardo Sellajo vom 21. Dezember 1518, mit der Nachricht, daſs der Block noch in Piſa liege, bei Milaneſi N°. CCCLIX; die Briefe Sebaſtiano's aus Rom 1521 über die ſchlechte Arbeit Urbano's bei Gotti I. p. 141; der Brief Frizzi's vom 11. Sept. 1521, daſs er die Herſtellung der Statue unternimmt bei Pini Scrittura

(S.373.35.) No. 103, der Ricordo Michelangelo's über die an Frizzi geleiſtete Zahlung bei Milaneſi p. 583 und der Dankbrief Vari's bei Gotti I. 143.

S. 374. 1. Aldroandi ſah die Statue 1550 und beſchreibt ſie in folgender Weiſe p. 245: «Dentro la chiesa di Sta. Maria della Minerva: Presso l'altar maggiore si vede un Chriſto ignudo con la croce in mano, opera di Michel Angelo fatta ad instantia di M. Metello Varo di Porcari. Aldroandi theilt dann die Inſchrift mit, METELLVS VARVS ET PAVL. CASTELLANVS ROMANI, MARTIAE PORTIAE TESTAMENTO HOC ALTARE EREXERVNT CVM TERTIA PARTE IMPENSARVM ET DOTIS QVAM METELLVS DE SVA SVPPLENS, DEO OPT. MAX. DICAVIT.

Er fährt dann p. 247 fort: In casa del detto Metello Varo Porcari — in una corticella overo orticello vedesi un Christo ignudo con la croce al lato destro non fornito per rispetto d'una vena che si scoperse nel marmo della fsceia, opera di Michel Angelo et la dono a M. Metello et l'altro simile a questo, che ora è nella Minerva; lo fece far a sua spese M. Metello al detto Michel Angelo.

S. 375. 43. Die Bitte Königs Franz' I. wurde durch Gabriello Paccsli (30. Januar 1519) vermittelt. Gotti II. p. 58. Auch die Aufforderung der Bauvorſteher von S. Petronio (2. Juli 1522) theilt Gotti II. p. 60 mit; die Briefe Angiolini's und Grimani's (1523) ſind daſelbſt ebenfalls p. 61 abgedruckt; die Antwort Michelangelo's an Angiolini bei Milaneſi No. CCCLXXVIII.

S. 376. 11. Die Bittſchrift der Florentiner, die Gebeine Dante's nach Florena übertragen zu laſſen, bei Gotti II. p. 82.

XIII.

S. 377. 30. Milaneſi No. CCCLXXI. «io parlo circa casi delle sepulture «

S. 378. 6. Der Brief des Cardinals Medici vom 28. November 1520 bei Gotti I. 150.

S. 378. 18. Die Contracte der Steinmetzen bei Milaneſi p. 694 und 696.

S. 378. 26. Die Verhandlungen mit dem Cardinal erzählte Michelangelo in einem Briefe an Fattucci 1523 bei Milaneſi No. CCCLXXIX.

S. 379. 37. una stufa ignudi. Vaſari X. 8. im Leben Antonio's da Sangallo.

S. 380. 13. «Ricordo come oggi questo di dodici di gennaio mille cinquecento ventitrè comincio Bastiano legnaiuolo a lavorar meco in su modegli delle sepulture di San Lorenzo.« Milaneſi p. 583. Ebendort p. 587 zum 12. März 1524. *„E detto di detti a Bastiano legnaiuolo lire sei per quattro giornate, che fu l' ultimo di che fu finito uno de' modegli delle due sepulture della sagrestia.“*

S. 380. 45 Der Brief Andrea Sanſovino's vom 1. Januar 1524 bei Pini Scrittura No. 111.

S. 381. 3. Der Proteſt Michelangelo's gegen die Genoſſenſchaft anderer Künſtler in dem Briefe an Papſt Clemens VII. iſt bei Milaneſi No. CCCLXXXI. abgedruckt.

S. 381. 12. Milaneſi No. CCCLXXXV.

S. 381. 15. Die Kritik des Papſtes über den Plan der Bibliothek aus einem Briefe Fattucci's, 3. April 1524 mitgetheilt bei Gotti I. 166.

S. 381. 34. Milaneſi No. CCCXCIX.

S. 282. 7. Ueber den Plan, das Manſoleum zu erweitern, berichtete Fattucci an Michelangelo am 23. Mai 1524 bei Gotti I. 158.

S. 384. 8. Milaneſi No. CD. Die Antwort Salviati's bei Gotti I. 173.

S. 384. 12. Milaneſi No. CDI.

S. 385. 21. Milaneſi No. CXXII. Brief an ſeinen Bruder Buonarroto.

S. 385. 27. Milaneſi No. CDV.

S. 385. 32. Ricordo vom 29. April 1527 bei Milaneſi p. 598.

S. 387. 7. Die Ueberweiſung des Rieſenblockes an Michelangelo durch Rathsbeſchluſs bei Milaneſi p. 700. Vgl. Gaye II. p. 465 und Robinſon (Oxford catal.) p. 56.

S. 387. 31. Die Zerſtörung einer Marmorſtatue durch Baudinelli erzählt Vaſari X. 322.

S. 387. 35. Vaſari im Leben Pierino's da Vinci X. 289.

S. 388. 29. Das Patent, welches Michelangelo zum governatore der Befeſtigungen ernennt, iſt bei Milaneſi p. 701 abgedruckt. Vgl. in der Jubiläumsſchrift: Michelangelo Buonarroti. Ricordo al popolo italiano. Firenze 1875 die Abhandlung: Michelangelo e le fortificazioni di Firenze.

S. 388. 43. Die Vollmacht Michelangelo's hat Gaye II. No. CXLIV. p. 197 publicirt. Ebendort ſind die Briefe Giugni's über den Aufenthalt Michelangelo's in Ferrara nachzuleſen. Ueber Michelangelo's Thätigkeit in Piſa ſ. Gaye No. CXLI.

S. 389. 15. Milaneſi p. 601.

S. 389. 30. Gaye II. No. CLIII.

S. 390. 17. Der Brief an Palla iſt von Milaneſi No. CDVI. publicirt worden. Ueber Palla's Perſönlichkeit und Schickſal ſ. Varchi Storia fiorentina. p. 447.

S. 390. 42. Der Brief Buſini's in: Lettere a B. Varchi. Firenze Lemonnier 1861. p. 103. Vgl. Varchi (ed. Colon. 1721) p. 293.

S. 393. 12. Nach der Revue d'Anjou t. I. mitgetheilt in der Gaz. d. beaux arts, II. per. t. XIII. p. 275.

S. 393. 37. »Robe riposte quando fuggì a Venezia« in den Ricordi bei Milaneſi p. 602.

S. 393. 41. Giugni's Briefe ſind bei Gaye II. No. CLVII–CLIX. abgedruckt.

S. 394. 12. Palla's Mahnbriefe hat Gotti I. 195 und II. 72 publicirt.

S. 394. 23. Seine Geldverluſte während der Belagerung beklagt Michelangelo in einem Briefe an Sebaſt. del Piombo 1531 bei Milaneſi CDVII.

S. 394. 38. Gaye II. No. p. 210. „*Hier mattina cosi il dì 31. Ottobre continuarono il trarre insino al sera al detto Campanile (di S. Miniato) e benchè gli dessino molti colpi, non feciono profitto alcuno.*“ — 9. Novembre: *Non traggono più al campanile, perchè si sono adveduti che lopera era vana.*

S. 394. 42. „An. 1530. 22. Febr. *(Operarii) deliberaverunt eorum auctoritate, quod Michelangelus de Bonarrotis civis florentinus et architectus, una cum duobus sociis possit ire in Cupola ad eius libitum, impune et pro una vice tantum.*“ C. Guaſti, La Cupola di S. M. d. F. 1857. p. 130.

S. 396. 3. Vaſari (ed. Torrentino p. 980): *Baccio Valori fu mezzano, in forgli for la pace col Papa et con la Casa de' Medici, la quale era da lui stata molto inginriata. Et per la virtù sua merito che gli fosse perdonato; atteso ch' egli era molto volto a cose brutte et contra di loro aveua promesso fare disegni et statue inginriose, in vituperio di chi gli aveua dato il primo alimento nella sua povertà.*“

S. 396. 18. Gaye II. No. CLXIII.

S. 396. 41. Die Leda mit dem Schwane. Auſser Vaſari's Erzählung (XII. 213) ſind als Quellen benutzt worden: der Brief des Herzogs von Ferrara (29. October 1530) im Archiv Buonarroti, in welchem dieſer ſeine Freude über die Vollendung der Leda ausſpricht, wie das Bild transportirt werden ſoll anfragt und Michelangelo die Beſtimmung des Preiſes überläſst; der Brief Mini's aus Lyon v. 23. Dezember 1531 und der Brief Ruſtici's aus Paris 20. Febr. 1532, beide in Pini's Scrittura No. 117 nnd 154 facſimilirt und die Briefe Tedaldi's bei Gotti I. 201. Ueber die weiteren Schickſale des Bildes in Frankreich ſ. Gazette des beaux arts, II. per. t. XIII. p. 156. Den Carton in der Londoner Academie (Burlingtonhouſe) ſprechen ſowohl Paſſavant (Kunſtreiſe p. 32) wie Waagen (K. u. K. in England II. 154) Michelangelo ab, dagegen glaubt Reiſet (Gaz. d. b. a. II. per. t. XV. p. 246) in den Magazinräumen der Londoner Nationalgalerie das Originalgemälde Michelangelo's, eine Temperamalerei, 1838 vom Herzog von Northumberland der Nationalgalerie geſchenkt, entdeckt zu haben. Es iſt arg beſchädigt, die Farbe zur Hälfte herabgefallen, aber auch in dieſem Zuſtande noch von mächtiger Wirkung. Leda nach links gewendet ruht halbliegend auf der Erde, den Rücken an rothe Kiſſen gelehnt. Der mit einem Diadem geſchmückte Kopf neigt ſich dem Schwane zu. Die Augen ſind beinahe geſchloſſen, das Haar blond. Mit den beiden angezogenen Schenkeln preſst ſie ſanft den Körper des Schwans, der ſtark die Flügel bewegt. Die rechte Hand liegt auf dem linken Beine auf, der rechte Arm iſt zurückgebogen. So lautet Reiſet's Beſchreibung.

S. 398. 15. Die Denkſchrift an Fattucci iſt bei Milanaſi No. CCCLXXXIII. abgedruckt.

S. 398. 21. Der Brief an Spina iſt bei Milaneſi No. CCCXCIV. abgedruckt.

S. 398. 32. Der Brief v. 4. Sept. 1525 ſ. Milaneſi No. CCCXCVIII.

S. 399. 2. Die Briefe Sebaſtiano's vom Jahre 1531, die ſich auf das Julinsdenkmal beziehen, hat Gotti I. 214 ff. publicirt.

S. 399. 35. Mini's Brief an Valori bei Gaye II. No. CLXVIII. p. 228.

S. 400. 4. Das päpſtliche Breve in Lett. pitt. VI. p. 54.

S. 400. 20. Den Wortlaut des Vertrages gibt Milaneſi p. 702. Die Verhandlungen mit dem Herzog von Urbino, welche dem Abſchluſs des Vertrages vorangingen, bei Vaſari XII. p. 378 (Prospetto cronologico).

S. 401. 35. Ricordo bei Milaneſi p. 604.

S. 401. 42. Dieſe Zeitbeſtimmung beruht auf Michelangelo's Angabe in einem Briefe an Vaſari aus dem Jahre 1557 bei Milaneſi N°. CDLXXXII. Milaneſi p. 545 meint, daſs die definitive Ueberſiedlung nach Rom erſt im Dezember 1534 ſtattfand.

S. 402. 15. Vaſari erzählt ſeine Bemühungen, 1537 die Arbeiten an den Grabdenkmälern fortſetzen zu laſſen in der Biographie Tribolo's X. 255. Ueber die ſpäteren Verhandlungen ſ. Gaye III. N°. LXXXII, LXXXVIII, LXXXIX und XCIII., ferner Lett. pitt. III. p. 78.

S. 405. 4. Milaneſi p 696.

S. 405. 42. Ueber die Weiſe, wie Michelangelo den Marmor behandelte, berichtet Blaiſe de Vigenère im Commentar zu den »Images de Philostrate« Paris 1629. p. 853, wie er ſelbſt geſehen habe, daſs Michelangelo noch als ſechzigjähriger Greis von dem Blocke in einer Viertelſtunde mehr Stücke losgehauen, als 3 jugendkräftige Steinmetzen in der Zeit von 3 bis 4 Stunden im Stande geweſen wären. Er ſchlug mit ſolcher Gewalt darauf los, daſs man fürchten muſste, der ganze Block ginge zu Grunde. Die Stelle iſt bei Vaſari XII. p. 176 Anmerkung reproducirt.

S. 406. 32. Michelangelo's Epigramm lautet:

Caro m' è 'l sonno, e più l' esser di sasso,
Mentre che 'l danno e la vergogna dura:
Non veder, non sentir m' è gran ventura;
Però non mi destar, deh! parla basso.

S. 409. 45. Die Unterbrechung der Arbeiten 1527 berichtet Vaſari im Leben Montorſoli's XII. 21.

S. 411. 7. Die Erklärung Michelangelo's des Grabmales Giuliano's wurde von G. Dupré in der Juhiläumsſchrift: M. A. Buonarroti, Ricordo al popolo italiano p. 73, publicirt. Sie lautet:

„El Cielo" „e la Terra"

„El dì e la notte parlano e dicono: noi abbiamo col nostro veloce corso condocto alla morte el duca Giuliano: è ben giusto ch' e' ne facci vendecta, come fa: e la vendecta è questa: che avendo noi morto lui, lui così morto à tolta la luce a noi, e cogli occhi chiusi à serrato e' nostri, che non risplendono più sopra la terra. Che àrebbe di noi dunche fatto mentre vivea?"

S. 415. 20. Die kleinen Originalmodelle in Thon zur Nacht, zum Tage und zur Aurora beſitzt Prof. Hähnel in Dresden. Auch zur Madonna in der Sacriſtei ſoll das Modell im Privatbeſitze in Berlin vorhanden ſein.

XIV.

S. 419. 15. Die Scene mit dem Papſte erzählen Condivi c. L. und Vaſari XII. 216

S. 420. 19. Die Quittung Perino's hat A. Roſſi im Giornale di erudiz. artist. VI. p. 208 publicirt.

S. 320. 22. Das päpſtliche Breve bei Milaneſi p. 708.

S. 421. 42. Ueber Aretino's Beziehungen zu Michelangelo handeln: Lett. pitt. III. p. 86. Milaneſi N°. CDXXI. Lett. pitt. III. p. 113, 132, 152 und Gaye II. N°. CCXXXV. p. 332.

S. 424. 5 Rime e lettere di Vittoria Colonna Florenz. Barbera 1860. p. 444.

S. 432. 25. Milaneſi N°. CDXLV. und N°. CDLIII. Studien zur Bekehrung Pauli beſitzen das Britiſh-Muſeum und die Oxforder Sammlung. Der älteſte Kupferſtich nach der Bekehrung Pauli iſt von Beatrizet B. 33; die Kreuzigung Petri hat J. B. de Cavalleriis geſtochen.

S. 434. 11. Ricordo bei Milaneſi p. 604.

S. 434. 15. Den Brief des Herzogs von Urhino v. 7. Sept. 1533 hat Gotti I. 264 publicirt.

S. 434. 23. Gaye II. N°. CCXIV. p. 289.

S. 434. 29. Die Contracte mit Raffaelo da Montelupo u. a. bei Milaneſi 709 ff.

S. 434. 36. Milaneſi N°. CDXXXIII.

S. 435. 29. Der Vertrag bei Milaneſi p. 715. Vgl. Vaſari XII. 390. Prospetto cronologico.

S. 435. 39. Die Uebernahme der Arbeit an zwei Statuen durch Michelangelo geht aus ſeinem Briefe an Salveſtro da Montauto 3. Febr. 1545, Milaneſi N°. CDXIV. hervor.

S. 438. 41. Die beſte Anſicht des ganzen Denkmales gibt eine in den letzten Jahren aufgenommene Photographie Braun's.

XV.

S. 440. 2. Guaſti, Sonette No. 32 und Madrig. No. 25.

S. 448. 10. Wilhelm Lang in den Transalpiniſchen Studien 1875. I. S. 173. Vgl. K. Witte, Zu Michelangelo Buonarroti's Gedichten in Böhmers Romaniſchen Studien Heft I. Halle 1871. Die Ueberſetzungsproben ſind theils Witte, theils S. Haſenclever in der Jubiläumsausgabe der Gedichte, A. Dürr, Leipzig 1875 entlehnt. Ueber die muſicaliſche Compoſition einzelner Gedichte berichtet Leto Puliti bei Gotti II. p. 97 und publicirt drei Compoſitionen.

S. 441. 25. »Non ha l'ottimo artista alcuno concetto.« Guaſti Son. No. 15.

S. 441. 27. »Da che concetto ha l'arte intera e diva.« Guaſti Son. No 14.

S. 442. 4. »Si come per levar, donna si pone.« Guaſti Madr. No. 12.

S. 442. 5. Non pur d'argento o d'oro. Guaſti Madr. No. 14.

S. 442. 20. »O notl', o dolce tempo benchè nero. Guaſti Son. No. 44.

S. 443. 15. Die Dialoge Donato Gianotti's (in die Ausgabe ſeiner Werke, Florenz, Lemonnier 1850 nicht aufgenommen) ſind mir nur aus Gotti's und Lang's Auszügen bekannt.

S. 443. 27. »Per molti, donna, anzi per mille amanti« Guaſti Madr. No. 1.

S. 443. 28. An die Piſtojer. Guaſti Son. No. 6.

S. 445. 34. Die Briefe an Tom. Cavalieri ſind bei Milaneſi No. CDXI. und CDXVI. abgedruckt.

S. 446. 7. Die zwei Sonette an T. Cavalieri bei Guaſti Son. No. 30 und 31. Die letzte Strophe in No. 31 lautet:

Se vint' e pres' i' debb' esser beato,
Maraviglia non è se, nud' e solo
Resto prigion d' un' Cavalier armato.

Offenbar ſteckt in dem »Cavalier armato« eine Anſpielung auf den Namen ſeines jungen Freundes.

S. 446. 19. Dieſe Zeichnungen laſſen ſich zum Theile noch jetzt nachweiſen, ſo z. B. der Phaeton mit der eigenhändigen Zuſchrift an Tommaſo de' Cavalieri, 1874 in der Sammlung Galichon in Paris befindlich (eine Variante in Windſor), das Bacchanal der Kinder, in der Oxfordſammlung; ebendort (nicht Original) der Ganymed. Alle Zeichnungen ſind noch zu Lebzeiten Michelangelo's in Kupfer geſtochen worden. Auch die Gemälde, welche nach Michelangelo's Zeichnungen gemalt wurden, werden in verſchiedenen Galerien angeführt. Die wichtigſten ſind: Venus von Amor geküſst von Pontormo in der Uffizi; Chriſtus und Magdalena von demſelben (verſchollen); die Auferſtehung Chriſti von Marcello Venuſti (im 17. Jahrh. in Forlì), die Handzeichnung Michelangelo's im Louvre (Br. 51); Chriſtus auf dem Oelberge von Marcello Venuſti in der Münchner Pinakothek; die Verkündigung von demſelben, in der Sacriſtei des Laterans; die drei Parzen von Roſſo in der Pittigalerie; die Geiſselung Chriſti von Sebaſtian del Piombo in S. Pietro in Montorio u. ſ. w. Es iſt nicht leicht, ſtets mit Sicherheit zu entſcheiden, was auf unmittelbarer Grundlage einer Zeichnung Michelangelo's, was auf dem Wege der Nachahmung ſeines Stiles, ohne daſs er ſelbſt mitwirkte, entſtanden iſt.

S. 447. 5. Der Brief Angiolini's vom 2. Aug. iſt bei Gotti I. 233, jener vom 18. Oct. ebendort p. 234 abgedruckt.

S. 447. 21. Die Antwort Cavalieri's auf Michelangelo's Brief vom Juli 1513 hat Plni (Scrittura No. 167) facſimilirt herausgegeben.

S. 448. 19. Die Briefe Vittoria Colonna's an Michelangelo hat Campori: Lettere artistiche inedite. Modena 1866. p. 13 ff. herausgegeben. Die Briefe Michelangelo's ſ. Milaneſi No. CDLIV. und CDLV.

S. 449. 38. Milaneſi (Michelangelo an Lionardo) No. CCXXVII.

S. 449. 43. Milaneſi No. CXCIII.

S. 450. 14. Gaye II. (Appendice) p. 500: *„Nel medesimo mese* (März 1549) *si scoperse in Sto Spirito una Pietà la quale la mandò un fiorentino a detta chiesa, et si diceva che lorigine veniva dalle inventor delle porcherie, salvandogli larte ma non devotione, Michelangelo Buonarroto. Che tutti i moderni pittori e scultori per imitare simili capricci luterani, altro oggi per le sante chiese non si dipigne o scarpella altro che figure da sotterrar la fede et la devotione.“*

S. 450. 23. »Scarco d' una importuna e grave salma.« Guaſti Son. 73.

S. 450. 27. »Ben sarian dolci le preghiere mie« Guaſti Son. 89.

S. 450. 29. »Mentre m'attrista e duol parte m' è caro.« Guaſti Son. 77.

S. 450. 30. »Forte perchè d' altrui pietà mi vegna.« Guaſti Son. 71.

S. 451. 25. *„Jo ho avuta la vostra e visto il crucifixo il quale incrocefisse nella memoria mia quante altre pitture viddi mai. Non si può vedere più ben fatta più viva e più finita imagine. — Jo lo ben visto al lume e col vetro e col specchio e non viddi mai la più fiaita cosa.* Campori Lett. N°. XV.

S. 454. 34. Die Grablegung ſtammt aus der Sammluug des Cardinal Feſch in Rom, ſie wurde 1845 an Mr. Rob. Macpherſon, von dieſem 1868 an die Nationalgalerie verkauft.

S. 454. 23. Robiuſon, A critical account p. 80.

S. 456. 28. Sonett an Vaſari: »Giunto è già 'l corso della vita mia.« Guaſti Son. N°. 65.

XVI.

S. 460. 16. Milaneſi N°. CXLIX.

S. 460. 23. Milaneſi N°. CXLII.

S. 460. 40. Milaneſi N°. CLXXXVII.

S, 461. 4. Die Epitaphien ſind bei Guaſti Epit. 1—48 abgedruckt. Das Sonett an Riccio zum Danke für die Geſchenke; Guaſti Son. N°. 9.

S. 461. 24. Milaneſi N°. CLVIII. und N°. CXCIX.

S. 461. 33. Die häuslichen Zuſtände lernen wir am beſten aus den Ricordi bei Milaneſi kennen. p. 607. Der Notiz, daſs er am 1. Januar 1554 die Vincenzia, die Tochter des Pizzicarols in ſeine Dienſte genommen, fügt Michelangelo hinzu: *E oggi a dì venti sei di settembre* 1555 *è venuto Jacopo fratello di detta Vincenzia in casa e per forza bravando Urbino che era nel letto ammalato, me l' ha tolta di casa e menata via.*

S. 461. 34. Milaneſi N°. CCXXXV.

S. 461. 35 Die Briefe über Urbino's Krankheit und Tod bei Milaneſi N°. CCLXXXIII. ff. Das Teſtament Urbino's bei Gotti II. p. 36. Die Briefe ſeiner Wittwe Cornelia bei Gotti I. p. 334.

S. 462. 8. Die Briefe, die ſich auf Lionardo's Heirat beziehen, nehmen bei Milaneſi eine ſtattliche Reihe ein und ziehen ſich durch eine längere Reihe von Jahren 1547—1553 hindurch. Beſonders wichtig ſind N°. CLXXXVII.; CCVIII.; CCX.; CCXX.; CCLIX– CCLXIX.

S. 463. 7. *„Mi son sempre ingegnato di risucitar la casa nostra, ma non ò avuto fratelli da eiò."* — Er verlangt, daſs Sigismondo nach Florenz zurückkehre *„acciò che con tanta mia vergogna non si dica più qua, che io ò un fratello che a Settignano va dietro à buoi."* Milaneſi N°. CLXXI.

S. 463. 29. Der Brief Riccio's an Rob. Strozzi vom 21. Juli 1544 bei Gaye II. p. 296.

S. 463. 36. Michelangelo's Entſchuldigung ſeines Verkehres mit Riccio in dem Briefe (März 1548, nicht wie durch einen Druckfehler im Texte ſteht 1538) bei Milaneſi N°. CXCV.

S. 464. 8. Milaneſi N°. CCLXXXIII.

S. 464. 16. Die Briefe des Herzogs Coſimo an Michelangelo und an Carpi bei Gaye II, N°. CCCIV. und III. Bd. N°. VI.; den Brief des Card. Carpi, auf welchen der Herzog antwortete, hat Gotti I. p. 316 publicirt.

S. 464. 39. Cellini Vita. Firenze Lemonnier 1852 p. 434.

S. 465. 10. Der Brief an Cornelia bei Milaneſi N°. CDLXXX.

S. 465. 26. Die Briefe Michelangelo's an den Herzog und an Vaſari über ſeinen Wunſch heimzukehren und die Hinderniſſe, welche dem Plane entgegenſtehen bei Milaneſi N°. CDLXXXI. und folg. Vgl. die Briefe an Lionardo aus dem Jahre 1557, beſonders N°. CCCVI.

S. 466. 1. Das Original des Briefes König's Franz I. wird im Muſée Wicar in Lille bewahrt. Derſelbe wurde zuletzt in der Gazette des beaux arts, II. per. t. XVI. p. 409 abgedruckt. Die Antwort Michelangelo's bei Milaneſi N°. CDLIX.

S. 466. 10. Die Briefe die ſich auf das Denkmal K. Heinrich's II. beziehen hat Gotti I. 349 ff. publicirt.

S. 468. 5. Bei Milaneſi ſind die Briefe an Vaſari und Ammanati abgedruckt. N°. CDLXXXV und CDLXXXVI.

S. 468. 30. Durch einen Druckfehler iſt der Holzſchnitt mit der Unterſchrift: Aus dem Palazzo Farneſe bezeichnet worden. Wie ſich aus dem Texte ergiebt, muſs es heiſsen: Aus der Vorhalle der Laurentiana.

S. 470. 42. Die Anſicht, daſs von Michelangelo nur das oberſte Stockwerk des Hofbaues herrühre, wird auch von Letaronilly beſtätigt.

S. 471. 21. Das päpſtliche Breve hat Bonanni Historia templi Vaticani p. 61 nach einer alten Ueberſetzung publicirt. Correcter nach einer alten Abſchrift im buonarrotiſchen Archiv bei Gotti II. p. 133.

S. 472. 4. Michelangelo wurde von dieſen Gerüchten durch einen Brief Giovanfrancesco Ughi's vom 14. März 1547 unterrichtet. Gotti I. 309. Michelangelo theilte ihn dem Bartolommeo Ferratino, einem der Baudeputirten mit.

S. 472. 17. Die Beſchwerdeſchrift der Deputirten bei Fea Notizie p. 32. Ebendort die Auszüge aus den Baurechnungen p. 35, welche auch bei Vaſari XII. 394 (Proſpetto cronologico) abgedruckt ſind.

S. 472. 45. Milaneſi No. CCXXXIV. Brief an Lionardo vom 7. Auguſt 1550.

S. 473. 6. Vaſari XII 239.

S. 473 „*Circa l'esser serrata la fabrica, questo non è vero, perchè come si vede, ci lavora pure ancora sessanta uomini fra scarpellini, muratori e manovali, e con speranza di seguitare.*“ Michelangelo an Lionardo 13. Februar 1557. Milaneſi No. CCCII. Ebendort erzählt er, wie er gedrängt wird, das Kuppelmodell auszuarbeiten.

S. 474. 5. Milaneſi No. CDXC. Der Brief iſt 1560 datirt, doch kann er auch mehrere Jahre früher fallen.

S. 474. 11. Milaneſi No. CDXCIII.

S. 474. 22. Von dieſen ärgerlichen Geſchichten handeln zwei Briefe Tiberio Calcagni's an Lionardo Buonarroti aus dem Jahre 1563 bei Gotti I. 321.

S. 475. 14. Milaneſi No. CDLXXIV. Auch hier iſt der Brief 1555 datirt und an Ammanati adreſſirt. Ammanati war aber ein Schützling Michelangelo's, von dieſem abhängig und keineswegs in der Stellung, Michelangelo's Pläne bei dem Papſte zu fördern. Auch hat die Kritik Antonio Sangallo's, nachdem ſeit deſſen Tode nahezu ein Jahrzehnt verſtrichen war, keinen Sinn. Wohl aber iſt es begreiflich, daſs Michelangelo, ehe er noch endgiltig ſeinen Plan durchgeſetzt hatte, für dieſen Anhänger warb. Ein Bartolommeo, nämlich B. Ferratino, war Baudeputirter und ſtand mit Michelangelo in freundſchaftlichen Beziehungen. An dieſen hatte Michelangelo ſich wegen der Verläumdung Nanni's beſchwörend gewendet, kein Zweifel, daſs auch dieſer Brief ihm zugedacht war.

S. 478. 22. Milaneſi No. CLXXXV.

S. 479. 2. Das größere Verdienſt Giacomo della Porta's betont der bekannte franzöſiſche Architect Ch. Garnier in der Gazette des beaux arts, II. per. t. XIII. p 202, welcher überhaupt Michelangelo's architectoniſche Begabung überaus geringſchätzig beurtheilt.

S. 479. 13. Das Project, den Pal. Farneſe mit der Farneſina zu verbinden, erwähnt Vaſari XII, 232, den Plan, die Loggia dei Lanzi um den Platz herumzuführen beſpricht Bottari in ſeinen Anmerkungen zu Vaſari in ed. Lemonnier II. p. 130.

S. 479. 23. Ueber Michelangelo's Pläne zur Kirche S. Giovanni de' Fiorentini handelt ausführlich Vaſari XII. 263 ff. Vgl. Gaye III. No. XVI—XXV.

S. 480. 36. Letarouilly Édifices de Rome. Pl 316. Text. p. 655.

S. 481. 2. Den Vertrag über den Bau der Porta Pia theilt Gotti II. p. 160 mit.

S. 481. 21. Gaye III. No. LXVIII.

S. 481. 27. Milaneſi No. CCCXL.

S 481. 39. Ueber die letzten Lebenstage Michelangelo's belehren uns die Briefe des Diomede Leoni an Lionardo Buonarroti bei Gotti I. 353 und des Daniello da Volterra bei Gotti I. 357.

S. 482. 7. Den Tod Michelangelo's meldete Gherardo Fidelissimi am ſelben Tage noch dem Herzog Coſimo. Gaye III. No. CXXI. und am folgenden Tage der Geſandte des Herzogs. Gaye III. No. CXXII.

S. 482. 14, Das vollſtändige Inventar hat Gotti II. p. 148 publicirt.

S. 482. 31. Die Uebertragung des Leichnams nach Sta. Croce und die groſse Leichenfeier am 19. Juli 1564 beſchreibt ausführlich Vaſari XII. 293. Vgl. Gaye III No. CXXXII.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

7247 012

ACME
BOOKBINDING
OCT 13 1983
100 CAMBRIDGE
CHARLES

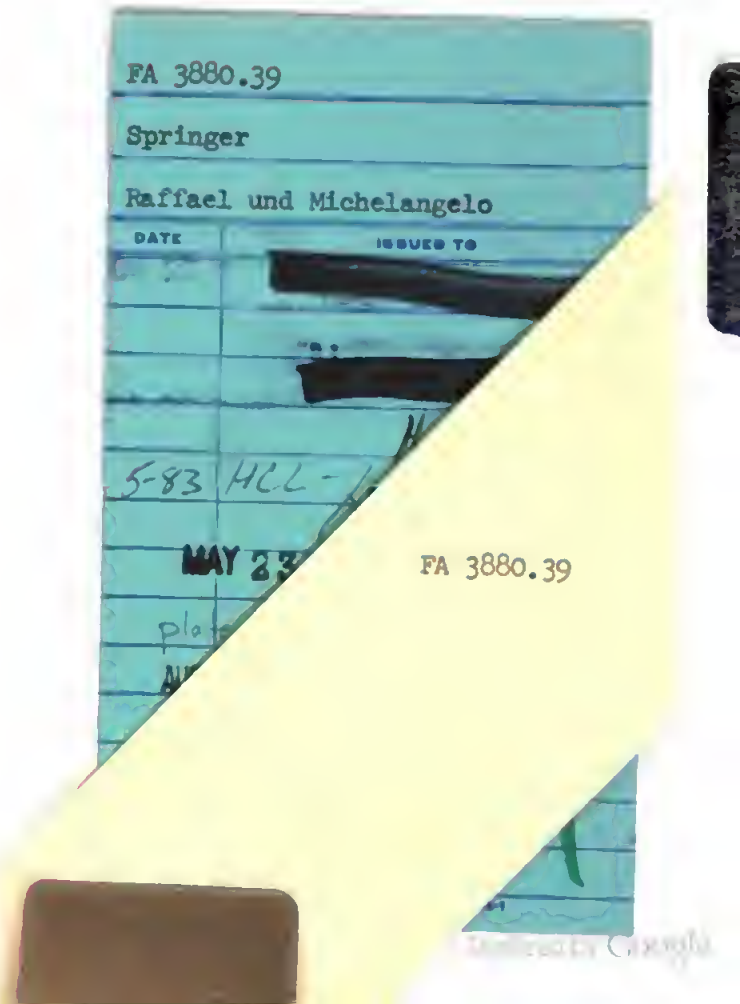
Digitized by Google

FA3880.39
Raffael und Michelangelo
Fine Arts Library
BAU0330
3 2044 034 553 024

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

DUE 15 93 FA

DUE JU 5 93 FA

APR 2 0 1993

DUE OCT 15 93 FA